

МИНИСТЕРСТВО НАУКИ И ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ  
РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ  
ФЕДЕРАЛЬНОЕ ГОСУДАРСТВЕННОЕ БЮДЖЕТНОЕ  
ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ  
«ЕЛЕЦКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ ИМ. И. А. БУНИНА»

С.А. Ломакина

**ИСТОРИЯ  
РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ:  
30-е годы XX ВЕКА**

Учебное пособие

Елец – 2019

УДК 82  
ББК 84(2)6  
Л 74

*Печатается по решению редакционно-издательского совета  
Елецкого государственного университета имени И. А. Бунина  
от 31. 01. 2019 г., протокол № 1*

Рецензенты:

**Дудина Татьяна Павловна** – доктор филологических наук, профессор кафедры теории и истории литературы ФГБОУ ВО «Елецкий государственный университет им. И.А. Бунина»,

**Пищулина Ольга Юрьевна** – кандидат филологических наук, специалист по учебно-методической работе ГОБ ПОУ «Елецкий лицей сферы бытовых услуг»

**С.А. Ломакина**

Л 74 История русской литературы: 30-е годы XX века: учебное пособие. – Елец: Елецкий государственный университет им. И.А. Бунина, 2019. – 100 с.

**ISBN 978-5-00151-090-1**

Учебное пособие включает в себя материал теоретического и практического характера. Курс лекций освещает литературный процесс 30-х годов. В центре внимания художественное, публицистическое и философское осмысление событий первой трети XX века, развитие субъектных и жанровых форм в литературе и эстетические споры 1930-х годов.

Для студентов бакалавриата очной и заочной формы обучения.

УДК 82  
ББК 84(2)6

ISBN 978-5-00151-090-1

© Елецкий государственный  
университет им. И. А. Бунина, 2019

## ВВЕДЕНИЕ

В курсе лекций рассматривается русская литература на одном из этапов ее развития в XX веке – в эпоху становления новой власти и последующего оформления советской государственности. Задача учебного пособия – сформировать у студентов-филологов немифологизированный, исторический и системный взгляд на литературный процесс 1930-х гг. В поле зрения попадает художественное, публицистическое, литературно-критическое и философское наследие этого периода, а также последующая его историко- и теоретико-литературная интерпретация. Литературная эпоха 1920 – 30-х гг. представлена как некая целостность, эстетический потенциал которой, определяясь динамикой предшествующих культурных процессов, обеспечил отечественному искусству слова дальнейшее поступательное развитие, но под воздействием негативных социально-политических факторов оказался недоовоплощенным. В результате русская литература пошла по нескольким путям – противостояла власти, подчинялась ей и находила возможности сосуществования. В первом случае она сохраняла этико-эстетическую ценность, во втором – политизировалась и нередко переставала быть искусством, в третьем случае литература продуцировала такие амбивалентные художественные формы, которые позволяли ей функционировать в идеологизированной атмосфере эпохи, оставаясь эстетически полноценной. При этом все варианты литературного развития осуществлялись в едином культурно-историческом пространстве и составляли феномен литературы советской эпохи. Учитывая сложности литературной ситуации 1920 – 30-х гг., представляется необходимым:

- познакомить студентов с особенностями литературного развития 1920 – 30-х годов, проследив закономерные связи между формированием литературного процесса и этапами социально-исторической жизни;
- показать многообразие и значительность творческих индивидуальностей в литературном процессе 1920 – 30-х гг. и драматизм их столкновения с властью, стремящейся унифицировать и монополизировать художественное творчество;
- сформировать у студентов критерии оценки литературных явлений, основанные на приоритете общечеловеческих гуманистических и эстетических ценностей, и в связи с этим определить место каждого художника в целостном литературном процессе 1930-х гг.;
- показать историю литературы данной эпохи как историю поэтики;

– научить анализировать отдельное произведение в связи со спецификой художественного мышления создавшего его писателя и особенностями поэтического языка современной культурной эпохи;

– представить историю русской литературы 1920 – 30-х гг. в движении субъектных форм. Показать, как литературное творчество связано с идеями философской антропологии этого времени;

– рассмотреть традиции предшествующего этапа культурного развития, сохраненные в литературе 1920 – 30-х гг. Выявить причины и показать результаты пресечения культурной преемственности в данную историческую эпоху;

– определить, как литература 1930-х гг. обусловила дальнейшие пути развития отечественного искусства слова.

Предлагаемый курс истории литературы соотносится с курсами истории отечества 1920 – 30-х гг., истории философии XX в., со спецкурсами по истории литературы.

Для полного усвоения материала студентам необходимо знание следующих разделов курсов «Введение в литературоведение» и «Теория литературы»: творческий метод, литературный род, литературная школа, литературное направление, литературные жанры, стиль, ритмико-интонационная и метрическая система стиха. Из курса истории русской литературы конца XIX – начала XX вв. должны быть усвоены понятия: неореализм, символизм, акмеизм, футуризм, соборность, религиозная общественность.

## ТЕМА I.

### ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА ЛИТЕРАТУРЫ 30-Х ГОДОВ XX ВЕКА

#### *План*

1. Общественно-политическая ситуация 30-х годов XX века.
2. Тематика литературы 30-х годов XX века.
3. Ведущие жанры в литературе 30-х годов XX века.

#### **1.1. Общественно-политическая ситуация 30-х годов XX века**

Литературный процесс 1930-х годов существенно отличается от предыдущих периодов: рубежа XIX-XX веков и 1920-х годов. В 30-е годы в связи с закрытием многих журналов и издательств и постепенного отъезда писателей за рубеж то многоголосие, которое наблюдалось на рубеже веков, сменяется монологическим типом культуры. Прерывают свою творческую деятельность (эмигрируют, уходят из жизни) многие писатели, поэты, драматурги, формировавшие принципы искусства нового века. Если в 20-е годы еще существовала иллюзия, что в художественном творчестве возможно сосуществование различных художественных методов, то события 30-х годов, оказавшие существенное значение на развитие литературы, говорят другое.

I съезд Союза советских писателей – 1934 г. (см. Приложение 1, 2) провозглашает, что единственно правильным и допустимым творческим методом новой советской литературы является социалистический реализм. Причем каноны данного художественного метода были неременным условием для публикаций произведений в официальных изданиях. Создается такая ситуация, когда литература живет в два этажа. Одна литература – официальная. Другая литература – та, которая не имела доступа к широкому читателю. И даже не потому, что писатели создавали намеренно оппозиционные вещи (такие, например, как роман «Мы» Е. Замятина), а потому, что они не укладывались в каноны социалистического реализма. Поэтому в 30-е годы творческий импульс, возникший на рубеже XIX-XX веков, насильственным образом был прерван, загнан в подполье. Произведения литературы, не укладывавшиеся в рамки социалистического реализма, оставались лежать в авторских столах. В итоге, во второй половине 80-х годов XX века мы стали свидетелями феномена, который получил название «возвращенной литературы».

Вторым событием десятилетия было убийство в Смольном первого секретаря ленинградского обкома, секретаря ЦК, члена Оргбюро и Политбюро ЦК ВКП(б) С.М. Кирова. До настоящего времени называются разные силы, стоя-

щие за данным убийством. Это и Зиновьев, и Троцкий, и белогвардейцы. В 50-е годы стали говорить об организации этого убийства И. Сталиным. До настоящего времени однозначного ответа на данный вопрос нет. Но, следует отметить, что фактом убийства видного представителя партии, любимца пролетариата, прежде всего, воспользовался Сталин. Смерть С.М. Кирова способствовала организации «глобальной чистки» как самой партии, так и всех государственных организаций от лиц, заподозренных в нелояльности советскому режиму.

В декабре 1934 г. Президиумом ЦИК СССР было принято постановление (см. Приложение 3), согласно которому следственным органам предписывалось вести дела обвиняемых в подготовке террористических актов в ускоренном порядке, в десятидневный срок, с немедленным исполнением приговора. Обвинительное заключение вручалось за день до суда. Присутствие адвоката, открытость процесса и право на обжалование приговора не допускалось.

Названные события повлияли и на литературный процесс: начинается преследование таких писателей, как Е.И. Замятин, М.А. Булгаков, А. Платонов, О. Мандельштам. В начале 30-х годов объявляют о своем роспуске многие литературные группы и объединения: в их числе оказывается и РАПП. То, что вначале воспринималось как помощь партии в освобождении от диктата РАПП (Российской ассоциации пролетарских писателей), оказалось прямым влиянием партии на литературу, которую хотели превратить в «часть общепролетарского дела, «колесико и винтик» одного-единого «великого партийного механизма». В целом же началась политика унификации культурной жизни, происходит резкое сокращение печатных изданий. Вместе с тем сказалось отрицательное воздействие культа личности Сталина. Если в 20-е годы еще была возможность познакомиться с произведениями писателей-эмигрантов, то с 30-х годов устанавливается так называемый «железный занавес» между Россией и всем миром. Многие талантливые писатели (М. Кольцов, В. Киршон, И. Бабель, Бр. Ясенский, И. Катаев, Б. Пильняк и другие) стали жертвами необоснованных репрессий. В печати начинают появляться статьи-разносы, после которых писатели обрекались на многолетнее молчание, на писание «в стол». Тем не менее, творческая сущность искусства слова сопротивлялась единообразию. В 1933 году А. Луначарский в докладе «Социалистический реализм» на очередном заседании Оргкомитета Союза писателей СССР делает попытку возврата к тому многоголосию, которым отличалась литература начала века: «Социалистический реализм есть широкая программа, она включает много различных методов, ко-

торые у нас есть, и такие, которые мы еще приобретаем...»<sup>1</sup>. А.З. Лежнев, советский критик, один из теоретиков литературной группы «Перевал», связывает будущее советской литературы с соцреализмом при условии его многогранности: «Социалистический реализм не является стилем в том ограниченном смысле, в каком является им символизм или футуризм. Это – не школа с разработанным до мелочей художественным кредо, обладательница чудодейственного секрета, исключительная и нетерпимая по своей природе. Это широкая, открытая в большую даль времени установка, способная совместить в себе целую радугу школ и оттенков. Ее следует сравнить скорее с искусством Ренессанса, которое, при общности основных устремлений, являло огромное разнообразие манер и направлений». Но этих критиков не услышали. Первый умер в том же году, а второго через два года (после выхода его книги «Об искусстве») расстреляли.

Но, несмотря на жесткость цензуры, в литературе 30-х годов все же наблюдается многообразие художественных систем. Писатели, поэты и драматурги реализуют себя и в пробившихся через цензуру произведениях, и в рукописях, не допущенных к изданию, но хранившихся для будущего, и в произведениях «самиздата» и «тамиздата». Наряду с социалистическим реализмом продолжает свое развитие и традиционный критический реализм. Он проявляется как в творчестве живших в стране писателей (М. Булгакова, М. Зощенко, В. Гроссмана и других), так и в произведениях писателей-эмигрантов (И. Бунина, Б. Зайцева, И. Шмелева, М. Осоргина и других). Кроме этого, некоторые писатели продолжают работать в традициях романтизма (А. Грин, А. Платонов), что осуждается представителями социологической школы. Романтизм объявляется идеалистическим искусством (В. Фриче). А. Фадеев, выступая за «необходимость и правильность» социалистического метода в литературе, публикует статью против любого лирического и романтического начала в советских произведениях («Долой Шиллера!»).

Следует признать, что это было требование времени. Молодое государство представляло собой огромную стройку, и читатель ждал от литературы немедленного отклика на происходящие события. Но полного отказа от романтизма не было. М. Горький, защищая писателей от нападок комиссии при Нар-

---

<sup>1</sup> Луначарский А.В. Доклад на 2-м пленуме Оргкомитета Союза писателей СССР 12 февраля 1933 года. Впервые по обработанной стенограмме напечатан с сокращениями в «Литературной газете», 1933, № 10, 28 февраля (под названием «Пути и задачи советской драматургии»); в более полном виде – в журнале «Советский театр», 1933, № 2-3, февраль-март (под заглавием «Социалистический реализм»). Печатается по тексту журнала «Советский театр».

компроссе (именно там «браковали» произведения с элементами фантастики и романтики), публикует в газете «Известия» статью «Еще о грамотности». В то же время в журнале «Печать и революция» выходит статья философа В. Асмуса «В защиту вымысла».

## 1.2. Тематика литературы 30-х годов XX века

Новая эпоха и обновленная страна требовали от литературы изображения новых сфер жизни человека, новых конфликтов, характеров, героев. Все это привело к возникновению новых жанров, приемов стихосложения, к поискам в области композиции и языка.

С докладом на Первом съезде советских писателей выступил М. Горький и определил **основную тему литературы – труд**. Ведущими становятся произведения (эпические, драматические, лирические) об индустриализации, о первых пятилетках. Своеобразную летопись этого времени составляют произведения М. Шагинян «Гидроцентраль» (1928), И. Эренбурга «День второй» (1933), Л. Леонова «Соть» (1930), М. Шолохова «Поднятая целина» (1932), Ф. Панферова «Бруски» (1928-1937).

Н. Погодин в пьесах «Темп» (1929), «Поэма о топоре» (1931), «Мой друг» (1932) изображает людей, для которых жизнь – это борьба, созидание, творчество. Это и крестьяне, приехавшие на стройку тракторного завода, и рабочие, мастера, инженер и начальник стройки. Через все пьесы проходит единая мысль – уважения достоин всякий труд и человек должен быть готов к трудовому подвигу.

Литература помогала показать достижения, воспитывала новое советское поколение. Основным воспитательным моментом были стройки. Предметом изображения становятся индустриальные гиганты, преобразующая деревня, глубокие изменения в среде интеллигенции. Характер человека проявлялся в коллективе и труде.

Однако, широко и ярко показывая перемены, происходящие в жизни, столкновение строителей нового с приверженцами старого, писатели все еще не делают нового человека основным предметом художественного произведения. Главным «героем» романа В. Катаева «Время, вперед!» (1931) является труд, и выдвижение человека в центр внимания писателя происходит не сразу.

По-иному представлена тема труда в социально-психологических сказах П. Бажова «Малахитовая шкатулка» (1939). Простые рабочие горного дела, камнерезы и гранильщики, становятся истинными мастерами, творцами своего дела, только осмыслив человеческое достоинство и проявив верность в любви.



**Тема подвига народа** также волнует писателей 30-х годов. Герой романа Н. Островского «Как закалялась сталь» (1935), Павел Корчагин, не мыслит себя вне борьбы народа за всеобщее счастье. Тяжелые испытания, через которые победоносно прошел Корчагин от вступления в революционную борьбу до момента, когда, приговоренный врачами к смерти, он отказался от самоубийства и нашел свой путь в жизни, составляют содержание этого своеобразного учебника новой морали. Построенный однопланово, как «монолог от третьего лица», роман этот приобрел мировую известность, а Павел Корчагин стал образцом поведения для многих поколений молодежи.

Героизму людей во время гражданской войны была посвящена пьеса Вс. Вишневского «Оптимистическая трагедия». В ней совместились тяготение Вишневского к массовости с углубленным проникновением в характер, в психологию героя. Автора волнуют большие вопросы современности: что движет людьми, за что они сражаются, что лежит в основе таких понятий как преданность идее, свобода личности, гуманизм, беспощадность. Вишневский отстаивал своим творчеством право на существование жанра трагедии. В основе действия пьесы – история формирования в единый боевой Первый морской полк бывшего свободно-анархического отряда, героического поведения женщины-комиссара, сумевшей победить анархический разброд в отряде, привлечь на свою сторону колеблющихся представителей его, но гибнущей при этом. Таков трагический финал, который вместе с тем оптимистичен, так как в гибели Комиссара – залог будущих побед.

Свой вклад в разработку темы подвига народа внес поэт и драматург В. Гусев. В пьесе «Слава» Гусев высказывает мысль, что люди, совершая чудеса героизма, не стремятся к славе для себя. Они просто честно выполняют свой долг перед Родиной и народом. Почетен, достоин уважения любой, даже самый незаметный труд.

Одной из важных тем в литературе 30-х годов стали **темы революции и места интеллигенции в революции**. А. Толстой заканчивает в это время трилогию «Хождение по мукам» (1922, 1928, 1941), повествующую о судьбе интеллигенции в революции. Строя многоплановое повествование, вводя много новых действующих лиц, и прежде всего, В.И. Ленина, А. Толстой стремится показать те особенные пути, которыми его герои подходят к осознанию своей внутренней причастности к свершающимся событиям. Для большевика Телегина вихрь революции – родная стихия. Не сразу и не просто находят себя в новой жизни Катя и Даша. Самая трудная судьба у Рощина, осознавшего, наконец, гуманистические цели революции. Автор проводит героев через «адовы» муки гражданской войны и приводит их к полному согласию с советской вла-

стью (Рошин – Кате: «Ты понимаешь – какой смысл приобретают все наши усилия... Мир будет нами перестраиваться для добра»).

Картина революции представлена и в романе-эпопее М. Шолохова «Тихий Дон» (1928-1940). Размышляя об исторических событиях (войны, революция), автор высказывает мысль о приоритете морального начала в общественной жизни перед политическими соображениями. Злоба развязывает войны, но оканчивает их любовь.

**Тема деревни, крестьянского быта** привлекает писателей в связи с существенным постреволюционным преобразованием деревенской жизни. Эти изменения вдохновили Ф. Панферова на создание четырехтомной эпопеи «Бруски» (1928-1937 гг.). С большим знанием и художественной силой он изобразил победу коллективного начала над мелкособственническими инстинктами крестьянства. Вяч. Шишков в «Угрюм-реке» рисует революционное развитие Сибири в начале XX в.

Перемены в деревне составляют содержание многих стихотворений А. Твардовского. Он посвящает своей малой родине такие произведения, как «На хуторе Загорье», «Поездки в Загорье». Герои его стихотворений – это смоленские жители. Юмором окрашены стихотворения о деду Даниле (1937): «Как Данила помирал», «Про Данилу», «Дед Данила в бане», «Дед Данила в лес идет».

Подлинным событием в поэзии 30-х годов стала поэма «Страна Муравия» (1934-1936), в центре которой образ Никиты Моргунка, крестьянина, отправившегося искать крестьянское счастье. Поэма посвящена коллективизации, сложному пути крестьянина к новому укладу жизни.

Лирико-романтическое начало в литературе 30-х годов в сравнении с предшествующим временем оказывается оттесненным на второй план. Даже в поэзии, всегда склонной к лирико-романтическому восприятию и изображению действительности, в эти годы торжествуют эпические жанры (А. Твардовский, Д. Кедрин, И. Сельвинский).

В центре внимания остается **тема единения природы и человека**. Значительным этапом стали 30-е годы для Н. Заболоцкого, чье творчество отмечено углубленным философским взглядом на мир. Вечные философские темы приобретают в творчестве Заболоцкого социальную окраску. Он все более сопрягает бытие и быт – бытие в традиционном философском плане и быт – современность. Он обращается к конкретным делам своих современников: исследователей, ученых, строителей. Мичурин («Венчание плодами») и героико-исследователи Северного полюса («Север», «Седов») становятся героями его произведений тех лет. Тема человек и природа решается им не как противобор-

ство двух враждебных друг другу сил, а как утверждение подвига разума и рук человеческих.

30-е годы – это также расцвет **детской литературы**. Блестящий вклад в нее внесли К. Чуковский, С. Маршак, А. Толстой, В. Каверин, Б. Житков и другие. В эти годы В. Катаев пишет повесть «Белеет парус одинокий» (1935 г.), посвященную становлению характера юного героя в обстановке революции 1905 г. и отличающуюся большим мастерством в передаче детской психологии. Двумя классическими произведениями для детей («Школа», 1930 г. и «Тимур и его команда», 1940 г.) очерчено десятилетие наивысшей творческой активности Аркадия Гайдара.

В конце периода усиливается также интерес писателей к оборонной и патриотической теме, решаемой на современном и историческом материале.

### 1.3. Ведущие жанры в литературе 30-х годов XX века

Ведущим жанром 30-х годов становится роман.

#### 1) **Исторический роман.**

✓ Меняется сам подход литературы к исторической действительности, постепенно становясь более зрелым, углубленным и разносторонним.

✓ В дополнение к прежней линии (борьба различных социальных групп, характерная для 20-х годов) возникает новая, идейно-тематическая – писатели все чаще обращаются к героической истории борьбы народа за свою независимость, берутся за освещение формирования важнейших этапов национальной государственности, в их книгах воплощаются темы воинской славы, истории национальной культуры.

✓ В исторический роман входят новые герои: выдающиеся государственные деятели, полководцы, деятели науки и искусства.

✓ Большое место занимают моменты бурных народных выступлений – первая часть романа «Емельян Пугачев» Вяч. Шишкова, «Гулящие люди» А. Чапыгина.

✓ Выдвигается проблема соотношения выдающейся личности и исторического потока.

О. Форш пишет трилогию «Радищев» (1934-1939 гг.), Ю. Тынянов – роман «Пушкин» (1936 г.), В. Ян – роман «Чингис-хан» (1939 г.). А. Толстой в течение всего десятилетия работает над романом «Петр I».

2) **Производственный роман.** Многие значительные произведения прозы 30-х годов были написаны в результате поездок писателей на новостройки.

✓ Изображение того, как в трудных условиях люди самоотверженно возводят стройку, изменяясь и вырастая духовно.

✓ Пафос, динамизм и напряженность действия, яркость и приподнятость стиля.

✓ Утверждение труда как творчества, возвышенное изображение производственных процессов.

✓ Изменился характер конфликтов, что обусловило формирование новых типов романа. В 30-е годы среди произведений выделился тип социально-философского романа («Соть» Ф. Гладкова), публицистического («День второй» И. Эренбурга), социально-психологического («Энергия» Ф. Гладкова).

Мариэтта Шагинян пишет «Гидроцентральный» (1931 г.), Ф. Гладков – «Энергию» (1938 г.), В. Катаев – «Время, вперед!» (1932 г.).

**3) Дидактический роман.** Остро стояла проблема воспитания людей.

✓ Изображение «выпрямления» людей, исковерканных беспризорностью («Педагогическая поэма» А.С. Макаренко).

✓ Обращение к нравственной силе рядовой личности, чувствующей себя хозяином общего дела и субъектом истории («Люди из захолустья» Малышкина, «Как закалялась сталь» Н. Островского).

✓ Раскрыты творческие возможности коллектива и каждого человека, ощутившего свою ценность во всенародной борьбе за социализм (Ю. Крымов «Танкер Дербент»).

✓ Разработка моральных основ социализма.

Показывая связь рядового гражданина со всем обществом, вне которого герой не мыслит себя, советские писатели обогатили реализм новым пафосом – пафосом коллективизма.

**4) Социально-психологический (лирический) роман.**

✓ В центре повествования – мировоззренческие, философско-этические искания главного героя, который должен разорвать цепи зла, смерти, отчужденности и непонимания, освободиться от пут, сковывающих жизнь и сознание. Скучную повседневность нужно превратить в каждодневный праздник жизненной полноты и гармонии, в постоянное творчество (М.М. Пришвин «Кашеева цепь», «Последний из Удэге» А. Фадеева).

**5) Философский роман.** В 30-е годы работает над крупным произведением – романом «Мастер и Маргарита» М. Булгаков. Это многоплановый философский роман. В нем слилось воедино несколько творческих тенденций, характерных для произведений Булгакова 20-х годов. Центральное место в романе занимает драма мастера-художника, вошедшего в конфликт со своим временем.

**б) Сатирический роман.** Литературу 30-х годов пронизывает ощущение победоносности и счастья, неотделимого от трудной и героической работы. Темные стороны жизни не выглядят ужасающими – они презрительно осмеиваются. И. Ильф и Е. Петров публикуют в 1931 г. «Золотого теленка» – второй роман об Остапе Бендере (первый роман «Двенадцать стульев» вышел в 1928 г.). Изобразив «великого комбинатора», вторично терпящего фиаско в советских условиях, Ильф и Петров завершили создание нового сатирического стиля, остроумного и содержательного, насыщенного оптимизмом и тонким юмором.

7) Значительными произведениями о преобразовании природы и быте национальных окраин явились **очерковые повести** К. Паустовского «Кара-Бугаз», «Колхида», «Черное море». В них проявилось своеобразное дарование писателя-пейзажиста.

В повести «Кара-Бугаз» – о разработке залежей глауберовой соли в заливе Каспийского моря – романтика претворяется в борьбу с пустыней: человек, покоряя землю, стремится перерастить себя. Писатель сочетает в повести художественно-изобразительное начало с остросюжетностью, научно-популяризаторские цели с художественным осмыслением разных людских судеб, столкнувшихся в борьбе за оживление бесплодной, иссушенной земли, историю и современность, вымысел и документ, впервые достигая многоплановости повествования.

В форме малого жанра особенно успешно оттачивалось искусство наблюдения жизни, навыки краткого и точного письма. Так, **рассказ и очерк** становились не только действенным средством познания нового в быстротекущей современности, а вместе с тем и первой попыткой генерализации ведущих ее тенденций, но и лабораторией художественно-публицистического мастерства.

Обилие и оперативность малых жанров позволяли широко охватить все стороны жизни. Нравственно-философское наполнение новеллы, социально-публицистическое движение мысли в очерке, социологические обобщения в фельетоне – вот чем отмечены малые виды прозы 30-х годов

Проза 30-х годов (преимущественно первой половины) испытала на себе сильнейшее влияние очерка. Бурное развитие собственно очеркового жанра идет параллельно развитию эпопеи. «Широкий поток очерков, – писал в 1931 г. Горький, – явление, какого еще не было в нашей литературе». Темой очерков была индустриальная перестройка страны, мощь и красота пятилетних планов, иной раз почти очеловеченных под пером писателей. Б. Агапов, Б. Галин, Б. Горбатов, В. Ставский, М. Ильин впечатляюще отразили в своих очерках эпоху первых пятилеток. Михаил Кольцов в «Испанском дневнике» (1937 г.), серии очерков, посвященных революционной войне в Испании, дал образец но-

вой публицистики, соединяющей точность реалистического рисунка с богатством выразительных средств. Великолепны и его фельетоны, в которых едкий юмор сочетается с энергией и остротой памфлета.

Выдающийся новеллист 30-х годов А. Платонов, по преимуществу художник-философ, сосредоточил внимание на темах нравственно-гуманистического звучания. Отсюда его тяготение к жанру **рассказа-притчи**. Событийный момент в таком рассказе резко ослаблен, географический колорит тоже. Внимание художника сосредоточено на духовной эволюции персонажа, изображенного с тонким психологическим мастерством («Фро», «Бессмертие», «В прекрасном и яростном мире») Человек изображается Платоновым в самом широком философско-этическом плане. Стремясь постичь наиболее общие законы, которые им управляют, новеллист не игнорирует условия окружающей обстановки. Все дело в том, что его задачей становится не описание трудовых процессов, а постижение нравственно-философской стороны человека.

Разоблачение философии одиночества составляет смысл повести Н. Вирты «Одиночество» (1935 г.), показывающей гибель кулака, мятежника, одинокого врага Советской власти. Борис Левин в романе «Юноша» убедительно изобразил крушение карьеристских поползновений молодого интеллигента, который пытался противопоставить себя социалистическому миру и воздействовать на него методами бальзаковского «завоевателя жизни».

Углубленное изучение психологии человека социалистической эпохи во многом обогатило реализм. Наряду с ярким эпическим живописанием, во многом близким к публицистике, появляются прекрасные образцы передачи тончайших сторон души (Р. Фраерман – «Дальнее плавание») и психологического богатства человеческой природы («природоведческие» повести М. Пришвина, проникнутые фольклорной поэтикой уральские сказы П. Бажова).

Раскрытие психологических черт нового положительного героя, его типизация увенчались созданием в середине 30-х годов романов и повестей, в которых облик строителя нового общества получил сильное художественное выражение и глубокое истолкование.

Отличительной особенностью поэзии 30-х годов является бурное развитие песенного жанра. Массовая песня этой эпохи – особый поэтический жанр. Внутренний мир человека, его свершения и мечты выражали песни В. Лебедева-Кумача, В. Гусева, М. Исаковского, А. Суркова, М. Голодного, Я. Шведова. Песни, созданные в 30-е годы приобрели широчайшую популярность. «Катюша» М. Исаковского, «Каховка» М. Светлова, «Песня о Родине» В. Лебедева-Кумача, «Орленок» Я. Шведова, «Спят курганы темные...» Б. Ласкина, «Полюшко-поле» В. Гусева – лирические и торжественно-патетические, они пере-

дают атмосферу эпохи, эмоционально раскрывают образ родины. Творческое содружество В. Лебедева-Кумача и И. Дунаевского дало немало прекрасных песен. Широчайшую популярность приобрели «Песня о Родине» («Широка страна моя родная...»), «Марш веселых ребят», «Спортивный марш». Торжественность марша, оптимизм, энергия, молодой задор импонировали слушателям, сразу завоевывали их сердца.

Правда песням этих лет была свойственна односторонность. Они отражали лишь одну сторону жизни – праздничную. Слово бы трудностей и не существовало.

Богатейшее фольклорное наследие, традиции поэтической классики помогли поэтам-песенникам развить ранее известные песенные жанры, расширить их диапазон углубить содержательную сторону.

Приобретают новые качества, обогащаются произведения лиро-эпического жанра. Гиперболические, вселенские масштабы изображения эпохи, свойственные поэзии 20-х годов, уступили место более глубокому психологическому исследованию жизненных процессов. Если сопоставить в этом плане «Страну Муравию» А. Твардовского, «Поэму ухода» и «Четыре желания» М. Исаковского, «Смерть пионерки» Э. Багрицкого, то нельзя не заметить, как по-разному осваивается современный материал. У А. Твардовского более ярко выражено эпическое начало, поэмы М. Исаковского и Э. Багрицкого более лирические. Поэзия 30-х годов обогатилась такими жанровыми находками, как лирико-драматические поэмы (А. Безыменский «Трагедийная ночь»), эпические новеллы (Д. Кедрин «Конь», «Зодчие»). Были найдены новые формы, находящиеся на пересечении лирического стихотворения и очерка, дневника, репортажа. Созданы циклы исторических поэм («Земля отцов» Н. Рыленкова).

Драматургия 30-х годов развивалась по двум направлениям: героико-романтическая и социально-психологическая драма. Для героико-романтической драмы характерно обращение к теме героического труда, поэтизации массового повседневного труда людей, героизма во время гражданской войны. Вместе с тем пьесы подобного типа отличались известной односторонностью и идеологической направленностью. Они остались просто как факт литературного процесса 30-х годов и в настоящее время не пользуются популярностью.

Более художественно полноценными были пьесы социально-психологические. Представителями этого направления в драматургии 30-х годов были А. Афиногенов и А. Арбузов.

Последовательно выступая за утверждение в современной драме «социально-обоснованного психологизма», А. Афиногенов призывал художников об-

ратиться к анализу того, что происходит в душах, «внутри людей». Размышляя о двух типах конфликта – социальном и асоциальном, драматург призывал исследовать так называемые «личные конфликты».

Одной из лучших пьес этого направления является также пьеса «Таня» А. Арбузова. Это бытовая социально-психологическая драма. Честность и внутренняя порядочность Тани, ее человеческая гордость, не продекларированные в пьесе, а художественно раскрытые, явились теми качествами характера, которые породили драматургическую коллизию. Уход Тани от Германа, психологически обоснованный и необходимый, рождает и другие сложные драматические ситуации. В конце пьесы Таня Рябина обретает новые качества характера. Она, врач, совершает самоотверженный поступок: в тайге, в пургу, рискуя собственной жизнью, добирается до отдаленного прииска, чтобы спасти жизнь мальчику, сыну Германа. Идея пьесы выражена в словах одного из героев: «Ведь счастье – оно только сильному по плечу». Она раскрыта художественно ярко и психологически убедительно.

Вывод. 30-е годы характеризуются идейно-тематическим богатством и разнообразием жанрово-стилевых форм советской литературы.

### **Вопросы для самопроверки**

1. В чем особенности литературного процесса 30-х годов?
2. Каким образом осуществлялся переход от эстетического плюрализма 20-х годов к литературно-эстетическому монизму (утверждению единственной господствующей эстетической системы или творческого метода)?
3. Какова роль I-ого съезда писателей в литературе и общественной жизни 30-х годов? Его позитивные и негативные стороны. В чем отрицательная роль господства в литературе одного творческого метода?
4. Какова судьба творческих методов и литературно-эстетических систем в 30-е годы, судьба соцреализма? Каковы предпосылки (эстетические, идеологические) для последующей догматизации творческого метода? Каковы судьбы альтернативных эстетических систем, существовавших в 20-е годы?
5. Дайте оценку творчества наиболее видных советских художников в критике 30-х годов (М. Булгакова, А. Платонова, М. Зощенко, М. Горького, Б. Пастернака, А. Ахматовой, М. Шолохова, О. Мандельштама и др.).
6. Назовите основные темы литературы 30-х годов и их освещение в литературе соцреализма, а также «теневого» и литературы русского зарубежья.



## Коллоквиум

**Задание:** *используя данный план-конспект, подготовиться к обсуждению темы.*

**Тема:** *«Некоторые особенности развития литературы в 30-е годы XX века».*

1) Постановление ЦК ВКП(б) «О перестройке литературно-художественных организаций» (1932) и его значение.

2) Первый Всесоюзный съезд советских писателей (1934), его значение в становлении многонациональной советской литературы.

3) Жанрово-стилевое многообразие произведений советской литературы:

а) массовая песня (М. Исаковский, А. Сурков);

производственный роман (Ф. Гладков, В. Кетлинская, Ю. Крымов); воспитательный роман (А. Макаренко, А. Малышкин, Н. Островский); исторический роман (С. Сергеев-Ценский, А. Толстой, Ю. Тынянов, М. Шолохов);

романы, отразившие сложный противоречивый процесс коллективизации сельского хозяйства (Ф. Панферов, М. Шолохов);

б) обобщенно-поэтизирующая тенденция в изображении жизненных явлений: Н. Асеев, А. Безыменский, С. Кирсанов, В. Луговской испытали прямое влияние поэзии В. В. Маяковского. Оставаясь самобытными поэтами, они восприняли, кроме общих черт поэтики Маяковского, интонационно-ритмические особенности его стиля. Многие поэты, прозаики и драматурги создают героя интеллектуально-психологического склада, изображая большие социальные чувства как личные (М. Алигер, О. Берггольц, В. Гусев, Н. Деметьев, А. Жаров, Б. Ручьев, М. Светлов, К. Симонов, Я. Смеляков, А. Сурков, И. Уткин, А. Афиногенов, В. Киршон, А. Корнейчук);

в) принцип историко-аналитического изображения:

эпический размах повествования у Л. Леонова, С. Сергеева-Ценского, А. Толстого, М. Шолохова, которые изображают жизнь в исторической ретроспекции и перспективе;

прозаические произведения о революционном и трудовом воспитании коллектива и личности (А. Гайдар, Б. Горбатов, Ю. Крымов, А. Макаренко, Н. Островский, А. Фадеев);

эпические пьесы Вс. Вишневского, Н. Погодина;

некрасовскую линию в советской лирике продолжают произведения Д. Бедного, М. Исаковского, А. Твардовского;

г) драматизм приобщения к новой жизни в произведениях А. Платонова;

д) сочетание сатиры, фантастики, реалистической прозы в творчестве М. Булгакова.

### Литература

1. Акимов, В.М. От Блока до Солженицына / В.М. Акимов. – М., 1994.
2. Голубков, М. Русская литература XX века. После раскола / М. Голубков. – М., 2001.
3. История русской литературы XX века (20 – 90-е годы). – М.: МГУ, 1998.
4. История советской литературы: Новый взгляд. – М., 1990.
5. Мусатов, В.В. История русской литературы XX в. (советский период) / В.В. Мусатов. – М., 2001.
6. Русская литература XX века. – Мн., 2004.
7. Русская литература XX века в 2 частях; под ред. проф. Кременцова. – М., 2003.

## ТЕМА 2. АЛЕКСЕЙ НИКОЛАЕВИЧ ТОЛСТОЙ (1882-1945)

### *План*

1. Краткие сведения о жизни и творчестве А.Н. Толстого.
2. Роман-эпопея «Петр I»: история создания.
3. Образ Петра I.
4. Изображение народа в романе-эпопее.
5. Сюжет и композиция. Конфликт.

### **2.1. Краткие сведения о жизни и творчестве А.Н. Толстого**

Детские годы будущего писателя прошли на хуторе Сосновка Самарской губернии в доме отчима, небогатого помещика, земского служащего, интеллигента демократических убеждений А.А. Бострома. Мать Толстого, писательница А.Л. Бостром (из рода Тургеневых, двоюродная внучка декабриста Н.И. Тургенева), оставила первого мужа, графа Н.А. Толстого, и троих старших детей еще до рождения младшего сына Алексея. В демократической прессе (газеты «Неделя», «Московский телеграф») ее поступок расценивался как вызов обществу «провинциальной Анны Карениной».

Мальчик получил домашнее воспитание, рано познакомился с русской классикой. Большое влияние на его мировосприятие оказали природа, деревенский быт, фольклор (детские впечатления нашли отражение в повести «Детство Никиты», 1922).

Толстой учился в сызранском реальном училище, затем в петербургском Технологическом институте, но его главным интересом была литература. В 1907 г. вышла книга стихов «Лирика». В 1908-м опубликован первый рассказ. В 1910 г. напечатан сборник, состоящий из сорока прозаических миниатюр. В 1911-1912 гг. вышли двухтомные «Повести и рассказы», ранние романы («Чудаки» и «Хромой барин»). К 1918 г. в трех изданиях опубликовано десяти томное собрание сочинений. За десять лет Толстой стал одним из самых известных писателей молодого поколения. В 1913-1917 гг. в московских театрах поставлено семь его пьес. Во время первой мировой войны, когда он был военным корреспондентом газеты «Русские ведомости», его творческий диапазон дополнила публицистика. В первых же произведениях А. Толстого проявилась ориентация на традицию критического реализма, обусловившая такие особенности его прозы, как этическая и социальная проблематика, построение образа на основе общественно-исторической обусловленности, сатирический пафос.

А. Толстому оказался близок и понятен демократический смысл Февральской революции 1917 г. Он принимал активное участие в работе новых культурных организаций. Иное отношение вызвал у него приход к власти большевиков. В 1918 г. писатель с семьей уехал из Москвы на юг, из Одессы весной 1919 г. эмигрировал сначала в Константинополь, затем во Францию, в 1921 г. – в Берлин. В эмиграции А. Толстой воспринимался как один из наиболее авторитетных писателей. В первом из «толстых» журналов русского зарубежья «Грядущая Россия» были опубликованы десять глав его нового романа «Хождение по мукам». Успех произведения был столь заметным, что открывшийся в 1920 г. главный эмигрантский журнал «Современные записки» начал деятельность прозаического отдела с их перепечатки. В Берлине писатель сотрудничал в сменовеховской газете «Накануне» («Смена вех» – течение мысли в эмиграции, лидеры которого призывали сделать выбор «за Россию», что вызвало репатриацию их последователей). В мае 1923 г. Толстой в качестве представителя газеты побывал в Москве. Вскоре после этого он принял решение о возвращении на родину и 1 августа 1923 г. приехал в СССР.

После нескольких лет, прошедших под знаком обвинений со стороны деятелей РАПП в контрреволюционной деятельности, А. Толстой занял видное место в советской литературе. Его творчество удостоилось широкого признания: он стал четырежды лауреатом Сталинской премии, был избран академиком АН СССР. Принимал он участие и в общественной деятельности – был депутатом Верховного Совета СССР.

В 20 – 30-е годы написано продолжение романа «Хождение по мукам» («Восемнадцатый год», 1929; «Хмурое утро», 1941), начат роман «Петр I», созданы рассказы, другие произведения. В 1927-1936 гг. три раза выходили многотомные собрания сочинений А. Толстого. Во время Великой Отечественной войны возобновилась публицистическая деятельность писателя.

А. Толстой умер 23 февраля 1945 г., не успев дописать одно из самых значительных своих произведений – роман «Петр I».

## **2.2. Роман-эпопея «Петр I»: история создания (1929-1945)**

Многие русские писатели как XVIII, XIX веков (А.Д. Кантемир, М.В. Ломоносов – «Петр Великий», «Плач о кончине Петра», Г.Р. Державин, А.Н. Радищев, А.С. Пушкин, Л.Н. Толстой), так и XX века (Д.С. Мережковский – «Петр и Алексей») в своем творчестве обращались к образу Петра I. Эпоха его правления (переломный момент в истории государства) привлекала внимание политиков, философов, критиков и, конечно, творцов слова. Первый художест-

венный набросок о Петре А.Н. Толстой написал еще в юности. Стремясь определить исторические истоки революционных событий, он обратился к теме прошлого России («Наваждение», «День Петра»). «На Петра я нацеливался давно, – писал Толстой. – Я видел все пятна на его камзоле, но Петр все же торчал загадкой в историческом тумане»<sup>2</sup>.

Писатель интересуется прошлым России, ее историей, для того чтобы лучше понять настоящее, разобраться в происходящем. Следом за рассказами выходит «Повесть смутного времени» (1922), стилизованная как «рукописная книга князя Туренева», посвященная бурным событиям начала XVII в., затем историческая пьеса «На дыбе» (1928). В 1929 г. началась работа над романом «Петр I».

Первая книга эпопеи «Петр Первый» создавалась в обстановке, когда в Советской России шла ломка вековых устоев, когда в героикотрудовой и одновременно трагической атмосфере, отмеченной миллионами жертв, железной рукой проводились индустриализация и коллективизация и закладывались основы культа И.В. Сталина. В начале 30-х гг., рассказывая о работе над «Петром Первым», Толстой подчеркивал злободневность своего исторического повествования: «Я не мог пройти равнодушно мимо творческого энтузиазма, которым охвачена вся наша страна, но писать о современности, побывав раз-другой на наших новостройках, я не мог... Я решил откликнуться на нашу эпоху так, как сумел. И снова обратился к прошлому, чтобы на этот раз рассказать о победе над стихией, косностью и азиатчиной». Но в то же время писатель решительно

---

<sup>2</sup> В XIX в. о деятельности Петра I давали различные оценки. В отличие от Пушкина, воспринимавшего петровские деяния как подвиг, славянофилы указывали на отрицательные последствия преувеличенной и насильственной, по их мнению, европеизации России. Сходным образом отнесся к фигуре Петра и Лев Толстой. Задумав роман из эпохи Петра, он бросил его писать, так как, по собственному признанию, возненавидел личность царя, «благочестивейшего разбойника, убийцы». Такая отрицательная оценка была подхвачена уже в XX веке символистами, что особенно ярко проявилось в романе Д.С. Мережковского «Петр и Алексей» (1905) из его трилогии «Христос и Антихрист». В конце 20-х годов XX в., когда Алексей Толстой приступил к работе над романом, в исторической науке господствовали взгляды М.Н. Покровского. Он считал, что Россия в XVII в. развивалась под эгидой торгового капитала в шапке Мономаха. Покровский полагал, будто вся внешняя и внутренняя политика Петра служила укреплению «торговой буржуазии», и в итоге сам монарх предстал в роли купеческого царя, воюющего против «термидора бояр». Работая над первой книгой романа, Толстой находился под влиянием этой концепции, которая проявлялась достаточно прямолинейно (мудрый дьяк Винуус поучает царя: «Ты возвеличь торговых людей, вытащи их из грязи, дай им силы, и будет честь купца в одном честном слове, – смело опирайся на них»). Но в то же время страницы романа-эпопеи пронизывает глубокая убежденность в том, что все начинания и реформы обретут благополучный конец, так как они полезны и необходимы России. Толстой возвращается к оптимистической, пушкинской традиции в оценке деятельности Петра Великого.

протестовал против попыток критиков представить роман «Петр Первый» как художественную зашифровку своего времени: «Что привело меня к эпопее «Петр Первый»? Неверно, что я избрал ту эпоху для проекции современности, – это было бы с моей стороны ложноисторическим и антихудожественным приемом. Меня увлекло ощущение полноты «непричесанной» и творческой силы той жизни, когда с особенной яркостью раскрывался русский характер».

Но при этом следует отметить, что Толстой не только ощущал, но и видел соответствие петровской и советской эпох. Происходила резкая ломка традиционных общественно-бытовых форм, и все устоявшееся воспринималось как застойное, мешающее прогрессу и новому строю, и на фоне народных масс выдвигалась сильная личность, обладавшая волей и способностью их возглавить.

Толстой в произведении преследует две цели. Во-первых, он обращается к исторической действительности 1682-1704 гг.: изображает быт различных слоев русского общества (бояре, стрельцы, раскольники, беглые крестьяне и др.) и события государственного масштаба (борьба между Софьей и Петром, строительство флота, закладка Архангельской верфи, взятие Азова, стрелецкий бунт, поход на Нарву, строительство Петербурга и др.). Во-вторых, писателя интересует «национальный характер», черты которого выявляются в переломный момент.

Личность в романе трактуется как точка приложения исторических сил, которые действуют иногда наперекор желанию человека. Роль личности зависит от того, совпадает ли ее путь с дорогой истории. Для прогрессивного деятеля важно не только подчиняться ее воле, но и проявлять инициативу, быть активным творцом народной судьбы. Такое представление находилось в русле требований социалистического реализма изображать героя как преобразователя жизни.

В то же время в произведениях социалистического реализма нельзя было обойтись без утверждения решающей роли народных масс. А. Толстой показывает жизнь крестьян, солдат, ремесленников, чьими руками, трудом, терпением, силой создается богатство и слава России.

### **2.3. Образ Петра I**

Роман назван именем главного героя. Внимание к нему объясняется не столько его личными качествами, сколько той ролью, какую он сыграл в истории России. Появление Петра подготовлено показом государственного кризиса в России. Умирает царь Федор Алексеевич (кн. I, гл. 1, ч. 6), и «большая царская родня... и ближние бояре» решают, кого из двух его младших братьев

«сказывать» новым царем. В этот «решительный» час имя Петра звучит во многом случайно. И он, и Иван, «сын Милославской», – «несмышленные мальчишки», однако последний, хотя и «слабоумный, больной», более выгоден боярам, так как из него можно «вить... веревки». О Петре заговаривает «постный и благостный старец, книжник, первый постельничий» Лихачев, утверждая, что «сила нужна», а ждать ее можно только от «горячего умом, крепкого телесно» «сына Нарышкиной». «Тысячная толпа» перед «красным крыльцом» покорно соглашается с выбором бояр, понимая, как и нынешние незаконные правители царевна Софья и Василий Голицын, что «спорить... опасно».

Требование сильного царя выдвинуто временем. В России «нет правды», всюду голод, обнищание, «тягота от даней, оброков, пошлин» (гл. 1, ч. 3, 4). И в деревне, и в городе теснота, грязь, в центре столицы «везде – кучи золы, падаль, битые горшки, сношенное тряпье», «косматые, страшные нищие». Блестят только «серебряные крутые крыши» богатых домов и «пестрые церковные маковки» (гл. 1, ч. 5). Да и то они кажутся роскошными маленькому Алешке Бровкину, которого пришлось семье «с голоду, за недоимку отдать боярину в вечную кабалу» (гл. 1, ч. 3). Все, от стрельца до боярина, жалуются, что «вконец обхудали» (гл. 1, ч. 10).

От такой жизни дорога либо в «Царев кабаке», либо на виселицу (гл. 1, ч. 9, 11). «У всех накопело. Жить очертело при таких порядках» (гл. 1, ч. 16). Народ, изображенный как уставшая от бесплодных раздумий, от нищеты и беспросветности «многотысячная толпа», не способен найти выход (гл. 1, ч. 17), стремясь лишь выразить накипевшее возмущение (гл. 1, ч. 19).

На этом фоне появляется в конце первой главы главный герой – «мальчик в пестром узком кафтанчике», со съехавшей на ухо «Мономаховой шапкой», «круглощекий и тупоносенький», испуганный разбушевавшейся толпой, отшвырнувшей его со своего пути, «как котенка» (гл. 1, ч. 19).

Противоположность старой, умирающей Москве составляет немецкая слобода. К ней ведет «гладкая дорога», из окон домов падает «приветливый свет» на ухоженные дворы, «чудно» пахнущие цветами, на пруд, с которого доносится смех и пение (гл. 2, ч. 2). Не удивительно, что не только измученному бродяжнической жизнью Алексашке Меншикову Кукуй кажется райским видением («глаза впору протереть» – гл. 2, ч. 2), но и «норовистый мальчик» – царь с «петушиным голосом» тянется к «городу из тридевятого царства, тридевятого государства, про который ему еще в колыбели бормотали няньки» и который был наяву выстроен на Яузе (гл. 2, ч. 2-3).

Темная, скучная жизнь старинной Руси вызывает в герое желание оборвать ее «на полуслове» (гл. 2, ч. 3). Петр «хочет все знать», и его «любопытст-

во» может удовлетворить не традиционное церковное воспитание, а рассказы Франца Лефорта о «всех умственных штуках». На Кукуе юный царь находит невиданное им «чудо» – «нарядных», «ловких, веселых», «красивых, добродушных», «сытых, краснощеких, добрых» людей, одобряющих его тягу к знаниям, его стремление жить «веселее» (гл. 2, ч. 3).

Начинавшееся как «игра» с пирами, шутками, юношеской влюбленностью, «кукуйское» духовное освобождение Петра постепенно перерастает в «государственное дело». Необходимость перемен осознается и «канцлером», князем Василием Васильевичем Голицыным: он сам ходит «во французском», на его дворе «чисто и чинно», в комнате висят портреты, стоит европейская мебель. Это еще «наполовину азиатское... убранство», но размышления, интересы Голицына («На французском столике... лежали свитки и тетради, латинские книги в пергаменте, карты и архитектурные чертежи»; гл. 2, ч. 5) свидетельствуют о европейском уровне духовного развития. Хотя и «на московский лад», он говорил на иностранных языках, «читал по-латыни» (гл. 3, ч. 1), а о государственных реформах (отмена крепостного права, развитие просвещения) написал целую «тетрадь» «О гражданском житии или поправлении всех дел, яже надлежит обще народу...» (гл. 2, ч. 5).

Однако, как замечает «правительница Софья», «великих делов... не видно», у Голицына «жилы – женские» (гл. 2, ч. 6). Его слабость как государственного руководителя проявляется в неудачной организации похода на крымского хана. Как антитеза по отношению к мягкости и нерешительности Голицына возникают характеристики Петра. Он, в противоположность князю, совсем не «красив». «Длинный», застенчивый, «с раздутыми ноздрями короткого носа» и «маленьким ртом», «с изгрызенными ногтями», с «бешеными, круглыми глазами» (гл. 2, ч. 3, 10), Петр обладает другими достоинствами. Главным среди них является деятельный характер, стремление проявить себя в «деле».

Первым из таких дел были потешные полки, в отношении к которым проявился в полной мере и «нрав... горячий» молодого царя (гл. 2, ч. 3). Эта черта имеет в романе социальную мотивировку. Если сила характера – личностная черта, то необузданный нрав развит привычкой к безграничной власти и безусловной покорности всех окружающих.

Постепенно «потешные войска», превращаясь в Преображенский и Семёновский полки, становятся «силой», опорой мужающего юноши Петра в борьбе со старым укладом жизни, хранительницей которого является царевна Софья, поддерживаемая боярами и стрельцами (гл. 4, ч. 13). Нарастающая ненависть с обеих сторон (воспоминания Петра о том, как «ядом травили», «с ножом подсылали», опасения, что «зарезут», – гл. 3, ч. 4; слухи о «гранатах», подброшен-



ных царю на дороге, – гл. 4, ч. 13) является отражением главного общественно-политического конфликта времени. Кульминационная точка показана в романе как нечеловеческое напряжение, вызывающее у народа усталость от бесконечного ожидания развязки: «Все ждали чего-то, затаились... Все надоело – скорее бы кто-нибудь кого-нибудь сожрал: Софья ли Петра, Петр ли Софью... лишь бы что-нибудь утвердилось...» (гл. 4, ч. 13). Естественным продолжением выглядит стрелецкий бунт.

Разрешение «тишины зловещей» «набатов на Спасской башне» позволяет показать в романе другую сторону характера Петра. В нем нет величия: в минуту опасности он кричит, «трясется» от страха, в спешке вскакивает в седло, «не попадая ступнями в стремя», мчится раздетый, «без стремян и повода», не разбирая дороги, «вздрагивает», хватается за сердце. Спасает его расторопность и хладнокровие брошенных им соратников, доставивших его, «полу живого от стыда и утомления», «в Троицу» – Троице-Сергиеву лавру, монастырь под Москвой (гл. 4, ч. 17). Там «дикий, жадный, встревоженный» дух Петра «до времени» затихает, а сам он под влиянием Лефорта учится «благоразумию», «политике».

Вместе с тем поступок Петра в контексте романа можно расценить как страх не только за свою жизнь, но и за начатое им «дело». Сначала «на берегу широкого Переяславского озера» (гл. 4, ч. 5), а затем в Архангельске (гл. 5, ч. 14) строятся корабли. В то время, как «лгала, воровала, насильничала, отписывалась уставной вязью стародавняя служилая Русь» (гл. 5, ч. 16), он собирает вокруг себя людей, способных и «плотничать», и «большие дела» обдумывать, и завоевывать в войнах славу для России (гл. 5, ч. 15). Его энергия, разносторонность интересов, способность к труду, стремление познавать и изменять жизнь вызывают изумление: «Дивились, – откуда у него, у дьявола, берется сила. Другой бы, и зрелее его годами и силой, давно бы ноги протянул» (гл. 5, ч. 14).

Исключительность его натуры граничит с демонизмом – его взгляд становится «темным, пристальным», «нечеловечным» (гл. 7, ч. 20). Его резкость, несдержанность, жестокость по отношению к врагам (она так велика, что для изображения казни стрельцов потребовался нейтральный тон «дневника» «одного из секретарей цезарского посольства»), как и «мнительность», подозрительность в оценке сторонников крайне обострены (гл. 7, ч. 21). Черты героя приобретают все более внеличностный характер – историческая необходимость усиливает, даже утрирует те из них, в которых нуждается общество, страна в данный период времени. Характер Петра, хорошо известный по документаль-

ным источникам, благодаря такой мотивированности, приобретает художественную достоверность.

Возмужание героя, проверка его взглядов, как и в других произведениях социалистического реализма, происходит в делах, в труде на благо родины. Петр сам работает на верфи в «холщовой, запачканной смолой рубахе» (гл. 5, ч. 16), при осаде Азова участвует в подведении «подкопа», после неудачи готовится к будущей войне, «пребывая непрестанно» в трудах (гл. 6). За два года с невиданной «быстротой и жестокостью» совершает новые, «большие» дела: «флот был построен»; из Голландии «выписаны инженеры и командиры полков... поставлены большие запасы продовольствия. Войска пополнены», благодаря чему взят Азов; начата постройка канала Волга-Дон; посланы молодые дворяне «за границу – учиться математике, фортификации, кораблестроению и прочим наукам» (гл. 7, ч. 1). «Те... кто хотел перемен» осознали, что «в молодом царе не ошиблись: он оказался именно таким человеком, какого ждали» – «злым, упрямым, деловитым», самовластным (гл. 7, ч. 1), не стремящимся к внешнему величию («по лошадям» царя можно принять за «кого-то худородного» – кн. II, гл. 1, ч. 5), а главное, способным на «великие дела» (гл. 1, ч. 1).

Простота, деловитость, целеустремленность молодого царя, его нежелание считаться с устаревшими традициями вызывают неприятие и ненависть бояр – приверженцев старого «покоя». У них Петр ассоциируется с дьяволом («...его слуги, иноземные товары – все с печатью антихриста»), новую власть они называют «нечистой» («...как завоюет, засвищет нечистая сила!...»), «рады» поражениям царя, смерти его друзей (гл. 1, ч. 3, 5).

Царь-труженик оказывается чужим не только боярам, но и таким близким людям, как Анна Моне, для которой все это «сумасбродство» по сравнению с занятиями «красивых, любезных» монархов Европы – польского короля Августа и французского – Людовика. «Развлечения», пиры, охота, «приключения», праздники в Версале, на ее взгляд, как и в представлениях европейских царедворцев, — более достойное времяпрепровождение для главы государства, чем «кузница да... конюшня».

Сопоставим с Петром только Карл Двенадцатый, шведский «львенок», «король-шалун». Он тоже известен разгульным поведением, своеволен и нетерпим, а его приспешники похожи на «бесов» (гл. 2, ч. 2). Соперничество между двумя монархами, стремящимися, по мнению опытных политиков, к «сумасбродным» целям (гл. 3, ч. 3), выявляет суть их разногласий. Если Карл захвачен «одной мыслью» – о всемирной славе завоевателя, – то Петр вместе со «всеми» в Москве стремится к «победе русского оружия над супостаты» (гл. 4, ч. 2). Его не испугали ни «нарвский разгром» (гл. 4, ч. 4), ни то, что «в Европе

посмеялись и скоро забыли о царе варваров, едва было не напугавшем прибалтийские народы» (гл. 5, ч. 1). Петр снова погружается в работу: «...шла напряженная стройка кораблей... При литейном заводе в Москве он учредил школу... закуплено было пятнадцать тысяч новейших ружей, «скорострельные пушки, подзорные трубки... От зари до зари шли солдатские ученья», из «колокольной меди» отливалась «новая артиллерия» (гл. 5, ч. 1). Результатом этой неистовой деятельности становится победа над шведами под Нотебургом.

Работа не прекращается и после нее, она лишь этап в долгом пути к новой России, пролагаемом ее царем. В стране начался поистине новый век: «царским указом» велено «считать лета не от сотворения мира, а от рождества Христова», начинать год «не с первого сентября, а с первого генваря» (гл. 2, ч. 9). Строится новая столица – «город Питербург» (кн. I, гл. 1, ч. 2), «парадиз, земной рай» (кн. III, гл. 2, ч. 2). Вокруг Петра сплачиваются его сторонники, в деле и боях проверенные люди – Меншиков, Шереметев, Репнин, Волков, Бровкины. Верным другом становится его «зазноба, свет-Катерина» (кн. III, гл. 6, ч. 1). На этом «ясном утре» нового времени, когда Петр Алексеевич чувствует себя победителем не только над шведами, но над всей косной силой прошлого, обрывается повествование.

Несмотря на незаконченность сюжета, характер Петра обрисован достаточно полно. Главный герой показан как характерный для произведений социалистического реализма образ строителя светлого будущего. В Петре проглядывают черты народного вождя, знающего дорогу к новой жизни и готового ради нее пожертвовать не только личным счастьем, но и своей и чужой жизнью. Однако, основываясь на документальных свидетельствах, автор не только обращается к проявлениям качеств, характерных для руководителя народного прогрессивного движения (ум, стремление к знаниям, патриотизм, настойчивость в достижении цели, талант, трудоспособность, сила духа), но и стремится воспроизвести черты, свидетельствующие о том, что создается образ царя. Среди них – воспитанные привычкой к безусловному подчинению резкость, грубость, жестокость, необузданный произвол. Сочетание в облике героя нормативного и биографического начал делает его изображение противоречивым. С одной стороны, это исторический деятель, перевернувший многовековой уклад жизни огромной страны, поставивший Россию в ряд ведущих европейских держав. Но Петр не «народный царь»: его реформаторские действия направлены на усиление абсолютной монархии, что ухудшает жизнь народа, усугубляет его бедствия, усиливает гнет, вызывающий недовольство, нарастающий, хотя и бесплодный, протест.

В образе Петра воплощаются лучшие черты национального характера, но отсутствует величие, свойственное изображению народных героев в произведениях социалистического реализма. Он попадает в другой ряд великих имен прошлого. Хотя «Петру Алексеевичу... и в голову никогда не шло... равнять себя с Александром Македонским» (кн. III, гл. 6, ч. 1), эта аналогия выводит его деятельность за национальные рамки, включая (что было особенно важно при проекции на современность) русского царя в число вершителей мировой истории.

#### 2.4. Изображение народа в романе-эпопее

Место героя в образной системе романа зависит от его участия в основном конфликте произведения – идейно-политическом, экономическом, социально-бытовом столкновении старого и нового. Происхождение, воспитание и образование оказываются факторами, играющими незначительную роль в характеристике персонажа. Приобщение к новому может кардинально изменить его облик и судьбу. Главными требованиями при этом являются недовольство прежней жизнью, открытость для восприятия новых веяний, преданность интересам государства и его главы, работоспособность.

Помимо исторических лиц, чья судьба, как Александра Даниловича Меншикова, известная, благодаря документальным свидетельствам, в романе изображены вымышленные герои, воплощающие то же чудесное превращение. Прежде всего, это семья Бровкиных, история которой играет важнейшую роль в совмещении реального и художественного планов.

Роман начинается с бытовой зарисовки: в хате Бровкиных бедно, темно, «студено, лихо». «Исплаканные глаза» хозяйки застилает дым топящейся «почерному» печки, дети «все были босы». Иван Артемич, одетый в «сермяжный кафтан» и «лапти», ладит «гнилую» сбрую, поит голодного коня и размышляет о том, что «смерть скорее», чем «эдакое государство» (кн. I, гл. 1, ч. 1-3).

С Алешки Бровкина, бросившего «труд холопий» ради вольной жизни беглого, начинается путь семьи наверх. Благодаря Меншикову и своей «барабанной ловкости», Алешка направлен Петром «в первую роту барабанщиком» (гл. 1, ч. 4). Оказавшись в Преображенском полку потешных петровских войск, он совершенно меняется, так что родной отец его «не признал» («Стоит чистый юноша, в дорогом сукне, ясных пуговицах, накладные волосы до плеч, на боку – палаш... высоко, значит, птица поднялась»). Еще больше «обомлел» Иван Артемич, когда «чистый юноша», не отвернувшись от «бродяги», которого таскает за волосы боярин Волков, спасает его, «лается» из-

за него с боярином, дает ему денег, «да не медных, – серебра: рубля с три али более», признает в нем «родного» (гл. 4, ч. 1).

Помогая друг другу, умело используя каждый «рубль» и новое «положение» Алешки («Ивашкин сын... у царя правая рука...»), а главное, напряженно работая, умножая свое «добро», Бровкины начинают подниматься. Дети учатся грамоте, и все, разнясь по характеру, «не без ума» (кн. I, гл. 4, ч. 6), так как стремятся не только к личной выгоде, но и к общему благу. Постепенно беспросветное прошлое забывается: Иван Артемич превратился в «купчину» (антитетичная первой картина подчеркивает эту резкую перемену): «...по Никольской бешено подпрыгивала по бревнам хорошая тележка на железном ходу, сытый конь несся скоком, в тележке подскакивал купчина... кинулся... в Казанский собор, где обедню стояли верхние бояре...» (кн. I, гл. 7, ч. 13). Александра вышла замуж за «бывшего господина» Бровкиных Василия Волкова, которому «давно уже Иван Артемич заплатил... по кабальным записям и сейчас мог купить его всего с вотчиной и холопями» (кн. I, гл. 5, ч. 22).

Жизнь Ивана Артемича Бровкина и его детей проходит вблизи царского двора. «Три брата Бровкины – Алексей, Яков и Гаврила» заняты на государевой службе. Они помощники Петра в строительстве новых крепостей, флота, городов, могут и поспорить с ним, но преданы ему и его делу всей душой (кн. III, гл. 2, ч. 1). Иван Артемич готов отдать последний рубль для петровского войска (кн. II, гл. 4, ч. 4). В быту, хотя и сохраняются некоторые черты патриархальной старины («шти», баня), все «заведено по иноземному образцу» (кн. II, гл. 2, ч. 3). Санька едет в Европу, блистает при королевских дворах. Гаврила учится в Гааге, бывает в Париже, о «чудесах» которого рассказывает царевне Наталье Алексеевне, пригласившей его помочь в устройстве театра. Они люди, каких «мало», за что особенно ценимы самим царем (кн. III, гл. 2, ч. 1). Петр приезжает к Бровкиным сватать для Волкова Саньку, намерен «взять ее ко двору» (кн. I, гл. 5, ч. 22). Алексей произведен в подполковники, Яков «командует кораблем» (кн. II, гл. 3, ч. 2).

Одновременно с Иваном Артемичем Бровкиным в самом начале романа появляется другой «волковский же крестьянин» Цыган. Он из «бывалых», беглых, «лет пятнадцать... шатался меж дворов» (кн. I, гл. 1, ч. 2), не соглашаясь на «труд холопий» у Волкова (ч. 3). Цыган – один из тех, при взгляде на которых вспоминается «вор анафема Стенька Разин», после восстания которого «крестьяне забыли бога... скалят зубы по-волчьи. От тягот бегут на Дон...» (его «взяли под Воронежем», он предсказывает «смуту», скаля «лешачьи зубы» – ч. 2).

Образ Цыгана, как и Бровкиных, лишен прототипичности, но занимает в романе одно из главных мест, наряду с историческими лицами (Меншиковым, Шереметевым, Голицыным, Лефортом и др.). В судьбе этого героя воплощена идея народного недовольства. К хозяйским обидам добавляется боль поражения в Крымском походе, где Цыган участвовал вместе с «тысячами», оставшимися «под Перекопом» («Люди, лошади, как мухи, дохли... Повоевали...» – кн. I, гл. 4, ч. 6). Невзгоды продолжаются и после этого: односельчане не сохранили оставленный им скот, стрелец Овсей Ржов, на которого он работал полгода, не только не заплатил «зажитых денег», но избил и «вытолкнул на улицу» (кн. I, гл. 5, ч. 8). Цыгану не остается ничего больше, как пристать к «смелым», «питанным, мученным», но «справедливым» людям – Иуде и Овдокиму (ч. 9).

Овдоким является центральной фигурой в воровской «артели», на деле оказывающейся объединением ищущих управы на притеснителей. Мораль этого сообщества выявляется в «притче», рассказанной Овдокимом. Как в русских сказках, в ней действуют два антитетичных персонажа – бедный и богатый. Между ними существует и другое противопоставление – «один веселой, другой тоскливой». Радость жизни «мужика» близка христианскому пониманию праведности («У веселого нет ничего – росой умылся, на пень перекрестился») и в то же время морали нищего («...есть захотел – украл али попросил Христа ради... И – ходит, балагурит...»). Решая наказать богатого, «кто мучил... пустил его по миру», бедный неожиданно получает новую характеристику – подобно смекалистому солдату из сказки, он три раза «мутузит» и обманывает богатого, «стражу» и даже «полк охраны», чтобы получить, «сколько нужно на пропитание». Однако по своей направленности «притча» Овдокима выходит за рамки фольклорной морали. Бедный не только возвращает себе, «что имел», но, доказывая «стрельцам» несправедливость происходящего («А много ли вам за это жалованья дадено?.. Те молчат»), «разжигает» их настолько, что «пошли эти солдаты, сорвали замки с погребов, с подвалов» и убили хозяина (кн. I, гл. 5, ч. 10).

В соответствии с таким пониманием справедливости и «воли», принимается решение, хотя и со страхом и сомнениями, «собираться в дорожку», уйти в леса, разбойничать («Что надо – все добудем» – ч. 10). «Небольшая шайка» оказывается «удачливой», нападая на «купецкие обозы», бояр, целовальников (казенных служащих). Но конечная цель предприятия непонятна «разбойничкам». Овдоким в своих «рассказах» упоминает и о «Золотой грамоте» Степана Разина, и о «казачьем вольном круге», и о «Голубиной книге» (древнерусский памятник религиозной литературы), и об отдыхе в раскольничьем «вертограде» (церковное название сада, с которым сравнивается скит раскольников). В его

представлениях, все эти проявления протеста против существующего государственного и церковного устройства России близки друг другу (ч. 18).

Такое стремление к «воле» противоречит, по логике романа, прогрессу. Конец «разбойничков» скор и страшен – виселица или острог, где оказывается Цыган, попадая затем на каторгу (ч. 21). Достоверность судьбы Цыгана, как и других «страдальцев» за «волю», подтверждена сопоставлением с трагической участью создателя «Дивной и чудесной механики», кузнеца Кузьмы Жемова. В 1694 г. он построил слюдяные крылья, но его «опыт не удался», и мастер, чьи «латы... пуля не пробивала», был выброшен на улицу в «одних портках да разодранной рубахе». Ему также не оставалось ничего другого, кроме как «в лес с кистенем», после чего в острог и на каторгу (кн. I, гл. 5, ч. 10, 21).

В образах Цыгана, Овдокима, Жемова типизируется важнейшая черта времени – ужесточение гнета, закабаление народа («Люди гибли сотнями. Во сне не увидать такой неволи...») – кн. I, гл. 7, ч. 1). Но, в представлении автора, такая антигуманность оправдана, так как время требует нечеловеческих, «кровавых усилий» для работы на благо родины, полного забвения личного и растворения в «бесчисленных толпах рабочих и колодников» – таких, как «угрюмый» каторжник Федька Умойся Грязью, вбивающий первую сваю в невский берег (кн. II, гл. 5, ч. 7).

Другие образы также включены в схему разделения на сторонников и противников прогрессивных начинаний Петра. Но если царевна Софья, Голицын, бояре, европейские монархи враждуют с ним из-за власти, то для людей из народа, хотя и являющихся его социальными антиподами, открыт путь к приятию петровских преобразований. Показателен в этом отношении образ «иконописца из Палехи» Андрея Голикова.

Голиков появляется в романе в переломный момент развития сюжета. Его прошлое повторяет дорогу многих – разочарование в своем ремесле («Вой стоит в Палехе-то»), отчаяние от того, что везде «разоренье», пьянство («Крест вчера пропил...»), мечты о бегстве («На север. На озера... В пустыни!...»). Так же, как и Цыган, он встречается с Овдокимом. Но наступил «новый век»: подавлено стрелецкое восстание («...какие справедливые люди по стенам всю зиму качались...»), среди мужиков и посадских развивается «торговое дело», наступает «конец тихому Дону» – казачьей вольнице (кн. II, гл. 1, ч. 2).

Не находя места в современной действительности и не чувствуя себя способным на «воровские дела», Андрей решает искать «тихого пристанища» у раскольников (кн. II, гл. 1, ч. 9). Однако и там ему оказывается «бесприютно, одиноко, холодно...» (кн. II, гл. 2, ч. 1), «вся душа была натянута, как сухая жила, – от поста, от бессонного бодрствования, от вечного ужаса», от

«страшного беса сомнения» (кн. II, гл. 2, ч. 8). Чудом спасшись от смерти в горящем скиту, Голиков вместе с Федькой Умойся Грязью попадает в солдаты.

Встретившийся с ним Алексей Бровкин сразу признал в нем «человека не обыкновенного, грамотного» (кн. II, гл. 4, ч. 3). По его мнению, Голиков еще не нашел себя, не осознал своего предназначения (он «...сам был такой когда-то»). Андрею трудно жить, как «сказано» солдату («Сказано – умереть – умри. Почему? Потому так надо» – кн. II, гл. 4, ч. 3), из-под Нарвы после поражения он снова вместе с Федькой Умойся Грязью бежит, скитается, «перебивается на Валдае» (кн. II, гл. 5, ч. 3).

Несмотря на все перенесенные страдания («Десятерым досыта хватило бы того, что за двадцать четыре года вынес Андрей»), в нем не угасает «желание уйти из мрака». Он мечтает о возвращении к живописи, чувствуя в себе «силу – больше человеческой». Ради того, чтобы «краски тереть» настоящему художнику, он готов пешком идти в «итальянскую страну». Федька Умойся Грязью сравнивает его с «дурачком» из своей деревни, который «играл хорошо на тростниковых дудках» и «такое же нес» – непонятное обыкновенному человеку (кн. II, гл. 5, ч. 3).

Судьба Голикова, подобно другим талантливым людям из народа, меняется по воле царя. Так же, как Кузьма Жемов стал старшим мастером в кузнице на воронежской верфи, у которого сам Петр работает «в грязной белой рубахе, в парусиновом фартуке» (кн. II, гл. 1, ч. 10), как «гусиный пастух» из рассказа Федьки попал к Лефорту «в музыканты» (кн. II, гл. 5, ч. 3), так и Андрей Голиков был замечен царем благодаря его дарованию. Увидев нарисованный углем на стене «низенькой землянки строительных рабочих» в Петербурге рисунок «морской виктории», Петр решает послать Голикова «в Голландию... учиться» (кн. III, гл. 2, ч. 5), хочет поручить написать «парсуну» Екатерины (ч. 6). Так людям из народа, благодаря петровской воле, предоставляется возможность раскрыть «силу чудную», божий дар, верность которому они проносят через «огонь» времени (кн. III, гл. 2, ч. 5), «не падая духом», чтобы «из безобразного сотворить мир прекрасный» (кн. III, гл. 5, ч. 2).

Народные герои в романе Толстого, в отличие от классики XIX в., оттеняют воплощение национального характера в образе Петра. Согласно традиции социалистического реализма, народ изображается в процессе становления общественного сознания. Оно выковывается в борьбе за прогрессивные преобразования под руководством вождя, близкого к народной среде (следуя этому требованию, автор постоянно подчеркивает демократический образ жизни царя). В противоположность ревнителям свободы и справедливости для «униженных и оскорбленных» (Овдоким,



Нектарий, стрельцы), Петр приносит интересы сегодняшнего дня в жертву будущему России. Трагична судьба всех, кто оказался на стыке двух эпох, им приходится расстаться с надеждой на мирную спокойную жизнь, зачастую на личное счастье. Но конфликт с историей – удел только тех, кто не внимает ее голосу. Многие становятся ее жертвами, в то время, когда для всех есть возможность вершить судьбу страны, внести свой вклад в мировой исторический процесс.

## **2.5. Сюжет и композиция. Конфликт**

Особенности сюжета романа обусловлены своеобразием авторского замысла. В хроникальном повествовании присутствует драматическая напряженность в связи с тем, что внимание концентрируется не на исторических событиях, а на эволюции представлений героев, вовлеченных в идейно-политический, общественный, экономический, религиозный конфликт между патриархальным прошлым и прогрессивными веяниями настоящего. Контур будущего России расплывчат: его образ возникает в романе как противоположность старине. Оно видится героям как выход из социально-экономического тупика, освобождение от предрассудков, преодоление невежества, приближение к европейскому пути развития. Исторический рубеж проходит через судьбу каждого из действующих лиц. Независимо от того, есть ли у героя реальный прототип или это вымышленный персонаж, все они постоянно оказываются перед выбором между старым и новым. Поначалу разрозненные сюжетные линии, связанные с множеством героев, вливаются в два основных русла противоборствующих лагерей.

Первые главы романа представляют собой экспозицию. Русь, «необъятная земля», живет по-старому, как будто «ничего не случилось», над ней все так же «столетние сумерки – нищета, холопство, бездолье» (кн. I, гл. 2, ч. 1). Проходят годы, возникают политические раздоры, бунты, войны – ростки нового воспринимаются только как «шалости и забавы». Но первые «дела» Петра вызывают страх (кн. I, гл. 3, ч. 3).

Постепенно выявляются основы противостояния. Враждующие лагеря разделяют не социальные, национальные или религиозные границы, между ними – идейно-политический рубеж, проложенный не волей людей, но самой историей. Ощущение, что «нехорошо... на Москве, тревожно» (кн. I, гл. 4, ч. 13), оказывается предчувствием грядущих потрясений. Завязкой конфликта является попытка Петра, еще «несуразного юноши» и «кукуйского кутилки», заявить свое царское право нести образ Казанской Божьей Матери после

обедни в Успенском соборе: «Патриарх... поклонился царям, прося их взять, по обычаю, образ Казанской владычицы и идти на Красную площадь к Казанскому собору...

– Не донесу я, – сказал Иван кротко, – уроню...

Тогда митрополит мимо Петра поднес образ Софье...

– Отдай... (Все услышали, – сказал кто-то невнятно и глухо.) Отдай... (Уже громче, ненавистнее.) И, когда стали глядеть на Петра, поняли, что он...)» (кн. I, гл. 4, ч. 11).

Если за «правительницей Софьей» стояло все старое войско – «тридцать тысяч;... стрельцов... иноземная пехота, солдатский полк», то у Петра только «два батальона», «потешные полки», которых могли бы «прихлопнуть... как муху». Но в них воплощена новая политическая сила и идея борьбы с «тьмой» прошлого (кн. I, гл. 4, ч. 15), и поэтому бороться с Петром оказывается невозможным: «Софья не смогла собрать стрельцов, набат на Спасской башне так и не ударили...» (кн. I, гл. 4, ч. 17).

Софья побеждена без боя, но силы старого велики и многолики, и конфликт продолжает развиваться. Важна не только политическая победа, но и строительство новой России, утверждение ее силы и величия в Европе. Распадаясь на множество сюжетных линий, связанных с судьбами различных героев, действие романа развивается последовательно. Это происходит не только благодаря хроникальной канве, но и в связи с тем, что каждый поворот сюжета значим в показе становления нового общества. Герои, оказываясь перед историческим выбором, поднимаются на следующую ступень или неудержимо скатываются вниз, пропадая в миллионной безымянной массе.

Этапами сюжетного развития являются создание флота в Архангельске, поход на Азов, закончившийся «невзятием», и последовавшая через два года после работы, которой «во сне не увидать», победа над «тремя тысячами янычар». Эти шаги молодого царя показали, что он способен на «большие и страшные дела», решаясь на «перемены», которым сопротивлялась «вся Россия», видя в них наступление «антихристовых времен» (кн. I, гл. 7, ч. 1).

После взятия Азова наступают трудные времена («русские накликали большую войну со всей Турецкой империей»), потребовавшие не только новой работы, но и «азиатской хитрости» в решении «задач мудреных» европейской политики (кн. I, гл. 7, ч. 2). Однако не турки становятся главными врагами Петра. На Дону поднимается волна бунтов, стрельцы из-под Нового Иерусалима идут на Москву. За полтора года, которые царь провел в Европе, бояре в Москве «обсиделись», погрузились снова в «сон да дрему». Но «кукуйский кутилка» уже превратился в «великого государя». Наступление

нового этапа в государственной жизни России подчеркнута контрастной, по сравнению с 4 главой, сценой в Успенском соборе:

«За обедней... князь-кесарь... вошел на амвон, повернулся к боярам, посохом звякнул о плиты:

– Великий государь Петр Алексеевич изволит быть на пути в Москву.

...Весть эта громом поразила бояр...» (кн. I, гл. 7, ч. 16).

Кульминационным моментом в развитии сюжета является стремление Петра после знакомства с Европой излечить «железом» Россию, охваченную «гангреной» (кн. I, гл. 7, ч. 19). Страшной картиной казни стрельцов завершается первая книга. «Пытки и казни» наполняют «ужасом» «всю страну», вызывают ответные мятежи «в Архангельске, в Астрахани, на Дону и в Азове», то есть, от северных до южных границ России. Но, по логике автора, это лишь последний всплеск сопротивления «старого». Вслед за концом «византийской Руси» ему «чудится» наступление весны, «призраки торговых кораблей» «за балтийскими побережьями» (кн. I, гл. 7, ч. 21).

После того, как вырвано «жалю» у врага, основное внимание Петра концентрируется на том, чтобы научить своих подданных «по-новому жить» – «сообща строить корабли, сообща торговать», а главное, «учиться», избавляться от «убожества». Автор исходит при этом из важнейшего постулата социалистического реализма о возможности изменения природы человека в процессе созидательного труда. Петру «русские люди иногда – поперек горла», но «Бог других не дал», и с ними «надо справляться», «силой» приобщая к цивилизации («Иную свинью силой надо в корыто мордой совать...» – кн. II, гл. 1, ч. 8).

Создание общества на основе становления нового сознания людей является делом более трудным, чем строительство верфей. Русская флотилия насчитывает уже около тысячи кораблей, стреляющих «из восьмисот... пушек» (кн. II, гл. 1, ч. 11). Войско на равных сражается с лучшими европейскими армиями (кн. II, гл. 4, ч. 3). Но русские люди в противоположность «всем христианским народам» продолжают считать «лета... от сотворения мира» (кн. II, гл. 2, ч. 9). Они полны религиозных и социальных предрассудков, но в переломные моменты истории на первый план выходят качества, составляющие суть национального характера; самоотверженностью и трудом простых людей творится история страны.

Этапным сюжетным событием второй книги является взятие «ключ-города», открывшее путь к строительству новой столицы, города будущего «Питербурха» (кн. II, гл. 5, ч. 7). В то же время и во внутренней жизни главного героя происходит перелом: «С корнем, с кровью, как куст сорной травы,

выдрал... из сердца» любовь к предавшей его Анне Монс (кн. II, гл. 5, ч. 5). Если первая и вторая книги начинались с холодной, зимней ноты («Студено» – I, «Неохотно занималось февральское утро» – II), то третья – открывается картиной «июльского знойного» пейзажа. Не только главный герой находится в расцвете своих сил, но и жизнь в России приобретает черты «парадиза, земного рая» (кн. III, гл. 2, ч. 2). Вокруг Петра собираются «новые» люди – «те, что по указанию царя Петра: ”отныне знатность по годности считать“ – одним талантом своим выбились из курной избы... стали... думать и говорить о государственном» (кн. III, гл. 2, ч. 4). Даже судьба «бедного, беззаступного» Андрея Голикова резко изменилась, благодаря тому, что и его талант был замечен царем (эта сюжетная линия является одной из основных во второй и третьей книгах).

Конфликт постепенно исчерпывается, получая в целом благополучную развязку. Главное сделано – «Нева тронулась» (помимо конкретного, это выражение имеет и метафорический смысл – кн. III, гл. 2, ч. 6). Деяния Петра становятся масштабнее (штурм Нарвы – кн. III, гл. 6), ставя его в один ряд с Александром Македонским (кн. III, гл. 6, ч. 1). Процесс перестройки народного сознания охватывает все более широкие слои. Едва освободившись волей случая от подневольной работы Андрей Голиков не только находится «в восторженном воспарении», но и пытается рассуждать об искусстве. Беда в том, что «ум его не был просвещен», но острота непосредственного восприятия жизни у него «чрезмерная». Пробуждение сил и способностей человека из народа, приобщившегося к государственным заботам, воплощено и в образе кузнеца Кондратия Воробьева: «Глядя на такого мужика, всякий бы удовлетворенно крякнул, ну и дюж человек!» (кн. III, гл. 5, ч. 1). Новая жизнь превращает обычного крестьянина в богатыря, воссоединяющего в себе лучшие черты прошлого и настоящего.

Незавершенность сюжетного действия наличествует только в хронологическом отношении. Конфликт и во внешнем, и во внутреннем его проявлении показан с исчерпывающей полнотой и разрешается в соответствии с идейно-художественной логикой произведения. Композиционные особенности романа обусловлены своеобразием авторской цели – показать во всем многообразии переломный момент истории. Эволюция сюжетных линий напоминает ручьи, стекающиеся в два основных потока (враги и соратники Петра). Каждое из сюжетных событий показано с разных точек зрения. Многообразие дополняется включением в текст документов и писем. Сюжетные события развиваются динамично, что связано с несоответствием

великих замыслов и коротких сроков человеческой жизни. Петра подгоняет сама история, ограждая от домашнего покоя, чтобы направить его необыкновенную энергию на «государское» дело. Динамика событий подчеркивается такими композиционными средствами, как возвращения героев (в дом Бровкиных, в немецкую слободу, в Москву, Азов), повторы ситуаций, деталей (обедня в Успенском соборе), что позволяет выявить изменения в психологии, образе жизни.

Сюжет романа построен на хронологическом воспроизведении событий конца XVII – начала XVIII вв. Прошлое воссоздается с реалистической достоверностью: события изображаются в широком социально-экономическом контексте, для положения персонажей характерна общественно-историческая мотивированность (предыстория, характеристика воспитания, образования, окружения), стремление создать новую индивидуальность, обрисовать психологический портрет, показать образ в развитии. Центральное место в романе занимают исторические лица, имеющие прототипическую основу, жизнь которых воспроизводится с документальной точностью. Большую роль играет художественная деталь, позволяющая со всей осязаемостью передать своеобразие эпохи. Используются все типы и виды деталей: портретная (облик, одежда, манера поведения), бытовая (интерьеры, вооружение, образ жизни), культурологическая (обычаи, книги, ремесло и искусство), психологическая (образование, представления о мире, особенности проявлений внутренней жизни); визуальная, звуковая, передающая различные ощущения. Описания зачастую столь насыщены деталями, что изобразительность близка натуралистической, но при этом за точным и беспристрастным воспроизведением исторической действительности всегда просвечивает авторская мысль.

Созданию впечатления исторической достоверности способствуют речевые характеристики героев, введение в текст подлинных документов (указов Петра), писем различных лиц. В монологах и диалогах на общелитературном фоне появляются просторечия, диалектизмы, разговорные формы, а также постоянные упоминания реалий жизни XVII-XVIII вв.

По своим идейно-художественным особенностям роман принадлежит к тем образцам социалистической литературы, авторы которых унаследовали традиции реалистической классики в показе исторической действительности. Выбор основного конфликта и способ построения образности свидетельствуют о том, что произведение создавалось с учетом требований социалистического реализма. Политическое столкновение, в которое вовлечены герои, выглядит как основной общественный конфликт времени, участие в котором разводит

героев в два противоборствующих лагеря, перестраивает их сознание, оказывает решающее влияние на судьбы. Типизация происходит исходя из этого разделения, а не в соответствии с общественно-психологическими характеристиками героев, как у реалистов.

Разрешение конфликта предопределено, с этим связан жизнеутверждающий пафос произведения. Символика времен года (движение от зимы к лету) подтверждает авторское представление о поступательном развитии общества от патриархальности к более прогрессивным формам. Своеобразие воплощения авторского замысла оказывает влияние на жанровую природу произведения, придавая ему черты романа-утопии.

## Коллоквиум

### Задание 1.

Используя данный план, повторить тему: *История создания романа А.Н. Толстого «Петр Первый».*

1. Тема Петра I в русской литературе XIX в. Две крайние оценки деятельности Петра (отрицательная и положительная).

2. Тема Петра I в творчестве А.Н. Толстого. Первые произведения о Петре (рассказы «День Петра» и «Наваждение», пьеса «На дыбе»).

3. Эволюция взглядов А.Н. Толстого на личность Петра I. История создания романа «Петр Первый». [Первая книга: 1929-1930, вторая книга: 1933-1934, третья книга (незаконченная): 1944-1945].

### Задание 2.

Используя данный план-конспект, подготовить сообщение на тему: *Образ Петра I в романе А.Н. Толстого «Петр Первый».*

1. Идеино-художественная задача, поставленная А.Н. Толстым, – показать Петра как государственного деятеля, политика которого определялась исторической необходимостью. [Сравнить деятельность Петра и мечтателя Василия Голицына.]

Петру приходится вести жесточайшую борьбу с противоборствующими ему социальными силами: мятежностью стрельцов, оппозицией «древнего» боярства, сопротивлением основной массы крестьянства.

Несогласие крестьян с новой властью проявляется то активно, в форме разбойничьих выступлений, ухода на вольные реки Волгу и Дон, то пассивно, в форме массовых раскольничьих самосожжений. Петра обманывают и самые близкие люди: нагло ворует Меншиков, изменяет первая любовь Анна Монс. Но не возникает представления об одиночестве Петра.

Деятельность Петра, движимая исторической необходимостью, реальными потребностями экономического развития, поддерживаемая наиболее прогрессивными слоями боярства и купечества, в свою очередь, пробуждает подспудные силы народа (Меншиков, прибыльщик Курбатов, энергичные промышленники и купцы Демидовы и др.).

Такая философская концепция личности Петра определила и приемы построения его образа: и как государственный деятель, и как обыкновенный человек он раскрывается в напряженной, тяжелой борьбе, в противоречиях и ошибках.

2. Основные черты характера Петра:

1). В каких эпизодах наиболее ярко раскрывается отношение Петра к старозаветной Руси? Что мог Петр противопоставить ей?

2). Чем определяется тяга Петра к иноземному? Все ли иноземное им безоговорочно принимается? Что им отвергается? [См. эпизод объяснения Петра с Огильви по поводу его диспозиции; эпизод реакции Петра на рассказ Меншикова о любовных похождениях польского короля Августа.]

3) Как характеризуют Петра его действия, имеющие историческое значение?

4). Как характеризует Петра его борьба за личное счастье? Что пленяет его в Анне Монс? Чем объясняется разрыв с женой? Виноват ли Петр в этом разрыве? Что он любит в Екатерине?

3. Новаторство А.Н. Толстого в изображении Петра I.

### **Задание 3.**

**Используя данный план, подготовить ответ на вопрос: Роман А.Н. Толстого «Петр Первый» - исторический роман нового типа.**

1.«Петр Первый» отвечает всем жанровым признакам романа.

2. Новаторство Толстого в том, что он по-иному изображает исторические события: правильно раскрывает роль личности в истории, оценивает деятельность Петра I, характеризует социально-политические противоречия эпохи.

3. Мастерство Толстого в выборе и использовании средств, создающих колорит эпохи:

1) использование исторических документов;

2) язык и стиль романа;

3) общественно-бытовые картины.

## Литература

1. Акимова, А.С. Исправленный «Пётр Первый»: К истории текста романа А.Н. Толстого / А.С. Акимова // *Studia Litterarum*. – 2016. – Т. 1. – № 3-4. – С. 262-277.
2. Алпатов, А.В. Творчество А.Н. Толстого / А.В. Алпатов. – М.: Учпедгиз, 1956. – 200 с.
3. Боровиков, С. Алексей Толстой. Страницы жизни и творчества / С. Боровиков. – М., 1984.
4. Крестинский, Ю.А. А.Н. Толстой: Жизнь и творчество. Краткий очерк / Ю.А. Крестинский. – М., 1960.
5. Крюкова, А.М. А.Н. Толстой и русская литература. Творческая индивидуальность и литературный процесс / А.М. Крюкова. – М., 1990.
6. Поляк, Л.М. Алексей Толстой. Художник. Проза / Л.М. Поляк. – М., 1964.



### ТЕМА 3.

## ТВОРЧЕСТВО МИХАИЛА АФАНАСЬЕВИЧА БУЛГАКОВА

### *План*

1. Краткая справка о творческом и жизненном пути писателя.
2. Изображение «русской уособицы» в творчестве М. Булгакова («Белая гвардия», «Дни Турбиных»).
3. Нравственно-философская проблематика романа Булгакова «Мастер и Маргарита»

### **3.1. Краткая справка о творческом и жизненном пути писателя**

Михаил Афанасьевич Булгаков (3 мая [15 мая] 1891, Киев, Российская империя – 10 марта 1940, Москва, СССР) – русский писатель, драматург, театральный режиссёр и актёр. Автор повестей, рассказов, фельетонов, пьес, инсценировок, киносценариев и оперных либретто.

М. Булгаков родился в Киеве в семье профессора истории, преподававшего в духовной академии. Его дед был священником кладбищенской церкви в Орле, бабушка – дочерью церковного служки. Киев будущий писатель считал родным городом, и его образ навсегда остался в памяти, неоднократно возникал в литературных произведениях. Дом, детство, прошедшее в окружении родителей, братьев, сестер, Булгаков вспоминал всю жизнь, как неповторимое счастье. В юности он участвовал в домашних спектаклях, писал юмористические рассказы. Много читал, мечтал об артистической карьере.

Образование получил в 1-й Киевской гимназии, затем учился на медицинском факультете университета Святого Владимира. В связи с войной окончание курса было досрочным, и летом 1916 г. М. Булгаков был направлен в прифронтовую госпиталь в Черновицах. Осенью того же года он получил новое назначение, служил земским врачом в селе Никольском Смоленской губернии и в Вязьме.

В это время появился первый художественный опыт М. Булгакова – «Наброски земского врача» (1916-1917). Произведение не сохранилось, а материал был впоследствии использован автором при создании «Записок юного врача» (1925-1926).

В 1918 г. начались «невероятные приключения» писателя, связанные с гражданской войной («Театральный роман», 1936-1937). За два года он побывал в Москве, Киеве, Ростове, Грозном, Владикавказе, Тифлисе, Батуме. В Киеве Булгаков был мобилизован как врач сначала петлюровцами (сумел бежать и

вернулся домой), а затем осенью 1919 г. белыми. По дороге во Владикавказ, куда он был командирован, заболел тифом. После прихода красных писатель остался во Владикавказе, работал в подотделе искусств ревкома и печатался в местных газетах. Здесь он встретился с О.Э. Мандельштамом, А.С. Серафимовичем, Б.А. Пильняком. Читал лекции о А.П. Чехове и А.С. Пушкине, писал фельетоны, работал в театре.

В 1921 г. через Батум, Тифлис и Киев М. Булгаков приехал в Москву. Поселившись у своего родственника Б.М. Земского, он сосредоточился на литературной работе. Начало было невероятно трудным. Сам писатель с горькой иронией вспоминал об этом: «Где я только не был!.. Меня гоняло по всей необъятной и странной столице одно желание – найти себе пропитание. И я его находил, – правда, скудное, неверное, зыбкое. Находил его на самых фантастических и скоротечных, как чахотка, должностях, добывая его странными, утлыми способами, многие из которых теперь, когда мне полегчало, кажутся уже мне смешными. Я писал торгово-промышленную хронику в газетку, а по ночам сочинял веселые фельетоны, которые мне самому казались не смешнее зубной боли, подавал прошение в Льнотрест, а однажды ночью... сочинил ослепительный проект световой торговой рекламы...» («Трактат о жилище», 1926). Работа в газете железнодорожников «Гудок» свела Булгакова с И.Э. Бабелем, И. Ильфом и Е. Петровым, В.П. Катаевым, Ю.К. Олешей, К.Г. Паустовским.

Наряду с литературной поденщиной шла серьезная художественная работа. 1920-е годы – самый плодотворный период в творчестве М.А. Булгакова. В 1924 г. написан роман «Белая гвардия», в 1926 г. на его основе создана пьеса «Дни Турбиных», обозначившая новый период в эволюции Московского Художественного академического театра, на сцене которого прошло 987 спектаклей (пьеса шла до 1941 г., кроме 1929-1932 гг., когда она была запрещена). Кроме этого, были поставлены и другие пьесы М.А. Булгакова – «Зойкина квартира» (1926), «Багровый остров» (1927). Драма «Бег» (1926-1928) была запрещена незадолго до премьеры. В произведениях 1920-х годов формировалась оригинальная художественная система М.А. Булгакова. Главными ориентирами для него были Н.В. Гоголь, Ф.М. Достоевский, А.П. Чехов. На основе освоения их творческой манеры создается булгаковский стиль с использованием фантастики, гротеска, фрагментарных форм и импрессионистической детали. В сатирической направленности произведений писателя видно следование традициям М.Е. Салтыкова-Щедрина. Проза Л.Н. Толстого важна для М.А. Булгакова прежде всего своей философичностью. Имя А.С. Пушкина навсегда осталось для него символом жизнеутверждающего, гармонического мироощущения.

Несмотря на многообразие и значительность первого периода творчества М.А. Булгакова, его имя было известно в первую очередь как автора «Дней Турбиных». Но даже эта пьеса не была опубликована при жизни автора. Та же судьба постигла и другие его драматические произведения. Роман «Белая гвардия» был частично напечатан в журнале «Россия». «Записки на манжетах» предполагало выпустить берлинское издательство «Накануне», но проект не осуществился. Повести и рассказы появлялись в различных газетах и журналах, альманахах «Недра» и «Возрождение». Некоторые из них были собраны в книгах «Дьяволиада» (1925) и «Трактат о жилище» (1926).

В 1930-е годы Булгаковым написаны такие значительные произведения, как драмы «Кабала святош», «Последние дни» («Пушкин»), комедия «Иван Васильевич», романы «Жизнь господина де Мольера», «Театральный роман». Все они остались неизданными при жизни автора. С 1930 по 1936 гг. писатель работал режиссером-ассистентом во МХАТе, затем – литературным консультантом в Большом театре. На московских сценах шли некоторые его пьесы, возобновленные в 1932 г: «Дни Турбиных», инсценировка «Мертвых душ» Н.В. Гоголя, вскоре после постановки снятая с репертуара «Кабала святош».

Заслуга сохранения творческого наследия Булгакова принадлежит жене, Елене Сергеевне, ставшей прототипом героини его последнего произведения – романа «Мастер и Маргарита». Он был закончен в последние дни жизни писателя. Булгаков умер после тяжелой болезни 10 марта 1940 г.

### **3.2. Изображение «русской усабицы» в творчестве М. Булгакова («Белая гвардия», «Дни Турбиных»)**

Роман «Белая гвардия» (1925-1927), пьесы «Дни Турбиных», «Бег» – это прощание Булгакова с Россией. Вспоминая гражданскую войну, в «Белой гвардии» он пишет о том, чем живет семья Турбиных в это нелегкое время, как война входит в эту семью и что она приносит. Здесь еще четче показано неприятие и белых, и красных. По мнению автора и те, и другие исторически обречены на поражение, потому что чужды русскому народу.

#### **Роман «Белая гвардия».**

В 1925 году в журнале «Россия» были напечатаны две первые части романа Михаила Афанасьевича Булгакова «Белая гвардия», которые сразу привлекли внимание ценителей русской литературы.

По мнению самого писателя, «Белая гвардия» – «это упорное изображение русской интеллигенции как лучшего слоя в нашей стране...», «изображение

интеллигентско-дворянской семьи, брошенной в годы Гражданской войны в лагерь белой гвардии». Здесь повествуется об очень сложном времени, когда невозможно было сразу во всем разобраться, все понять, примирить в самих себе противоречивые чувства и мысли. В этом романе запечатлелись еще не остывшие, страшные воспоминания о городе Киеве во время Гражданской войны.

Авторская позиция Булгакова, его отношение к описываемым событиям проявляется, прежде всего, в организации повествования. Роман начинается с торжественно-эпической, библейской интонации, завораживающей нетрадиционным построением фразы, глобальным охватом событий во времени и в пространстве: «Велик был год и страшен год 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».

Однако настроившийся на высокий, отрешённо-философский лад читатель тут же, в следующем абзаце, оказывается уже во власти совсем иной, лирической, доверительно-интимной интонации: «О ёлочный дед наш, сверкающий снегом и счастьем! Мама, светлая королева, где же ты?». Сказитель, стоящий вне конкретных событий, озирающий их с высоты своего всеведения на фоне временной и пространственной бесконечности, сменяется повествователем, по-человечески сопричастным происходящему. Он довольно часто меняет интонации, сливаясь в оценках и настроении то с одним, то с другим героем. Захваченный откровенно субъективной, личностной интонацией повествования: «За что такая обида? Несправедливость? Зачем понадобилось отнять мать, когда все съехались, когда наступило облегчение?», читатель мгновенно и властно вовлекается в обстоятельства турбинской жизни, в атмосферу этой семьи.

В голосе повествователя, вводящего нас в событийную ткань романа, мы без труда различаем смятение и обиду, тревогу и надежду младшего из Турбиных – Николки. Это его горе выплеснется в недоуменном: «И маму закопали. Эх... эх...». И это «Эх... эх...» рефреном пройдет через весь роман, а Николкина наивность и непосредственность, чистота и бесхитрость восприятия придадут особый лирический колорит повествованию.

«Нет, задохнёшься в такой стране и в такое время. Ну её к дьяволу!» – то ли всё ещё во сне, то ли уже наяву подытоживает свои горькие видения-размышления Алексей Турбин; но и формально (фраза пунктуационно не вычленена из авторского текста), и содержательно (как логическое следствие представленных на суд читателя картин) слова эти воспринимаются как вывод не только героя, но и повествователя.

Однако слияние голосов непостоянно, текуче, преходяще. Повествователь оставляет за собой право в любую минуту отстраниться, отмежеваться от героя, тем самым давая понять, что правда последнего относительна, субъективна. Вот Турбин страстно и яростно обличает гетмана за то, что тот «терроризировал русское население этим гнусным языком, которого и на свете не существует», или он же категорически заверяет присутствующих, что в русскую армию «все юнкера, все студенты, гимназисты, офицеры, а их тысячи в городе, все пошли бы с дорогой душой», и это спасло бы город и Россию не только от Петлюры, но и от большевиков. Но эти страстные речи сопровождаются снижающим комментарием: то у ораторствующего Турбина «кусочек огурца застрял... в горле, он будто закашлялся и задохся, и Николка стал колотить его по спине», то «Турбин покрылся пятнами и слова у него вылетали изо рта с тонкими брызгами слюны». И детали эти, как и шутка Николки о митинговых талантах брата, не только разряжают обстановку, но и намекают на необходимость относиться критически к содержанию турбинских высказываний, тем более что у участников застолья «качается туман в головах, то в сторону несёт на золотой остров радости, то бросает в мутный вал тревоги». «Туман. Туман. Туман», – настойчиво напоминает автор. А что можно разглядеть в тумане?

Видя и зная дальше и больше своих героев, не скупится рассказчик на лирические обобщения, выводящие за пределы конкретной ситуации – но не в абстракцию, а в пронзительно-личностные, исповедальные по интонации выводы-признания. «Никогда. Никогда не сдёргивайте абажур с лампы! – обращается он к читателю, рассказывая о трусливом бегстве Гальберга. – Абажур священен. Никогда не убегайте крысёй побегом в неизвестность от опасности. У абажура дремлите, читайте – пусть воеет вьюга, – ждите, пока к вам придут».

Для описания исторических эпизодов, массовых сцен романа на смену повествователю-лирику приходит эпически спокойный и сдержанный повествователь-историк, летописец происходящего. И если первый покоряет читателя искренностью и непосредственностью, откровенно пристрастным взаимодействием с героями, то сила второго – в изобразительной яркости, живописности, осязаемости воспроизведённых им картин. Читатель видит, как через узкие проходы собора несёт «полузадушенную, опьянённую углекислотой, дымом и ладаном толпу»; он слышит: «хрустели тысячи ног, шептала, шуршала толпа». И всё это не только мощно и красочно выписано, но и полнокровно, щедро озвучено. Многочисленные безымянные голоса, в хоре которых исчезает повествователь, причудливо переплетаясь, перебивая друг друга, взаимодействуя в эпических сценах романа, воспроизводят самый дух противоречивой, смутной, трагической эпохи. Самые невероятные слухи, страхи, сплетни, фантастические

по своей нелепости предположения соседствуют с искренними заблуждениями и здравыми оценками происходящего. Всё это звучит без всякой повествовательской обработки. К тому же, голосом наделены не только люди. Бой часов, звуки стрельбы, стрекотание пишущей машинки – всё это не просто названо, а воспроизведено, озвучено, и всё вместе воссоздаёт трагическую, полную диссонансов «музыку революции».

Разумеется, такое вычленение в тексте романа разных субъектов повествования – «голосов» – в какой-то мере условно. Однако подход этот продиктован самим характером материала – неоднородностью, разноголосостью художественного текста. Необходимо подчеркнуть, что описанная нами многоярусная система субъектной организации повествования, обуславливающая, в свою очередь, многообразие сменяющих друг друга интонаций, лишь на первый взгляд производит впечатление «торопливой, задыхающейся», т.е. несовершенной, не отделанной до филигранности прозы. Торопливой, задыхающейся, смятенной была сама эпоха, которую описывал Булгаков, – и он заставил её заговорить на страницах романа своим собственным, неповторимым языком. «У Булгакова, – пишет Л. Яновская в книге «Творческий путь Михаила Булгакова», – было совершенно удивительное чувство стиля во времени».

Многообразие интонаций, сложное переплетение множества по-разному эмоционально окрашенных «голосов» – эти важнейшие сюжетные особенности романа Булгакова «Белая гвардия», описанные выше, – не приводят к разрушению его художественной целостности, так как во всё это многоцветье вписана достаточно жёсткая композиционная конструкция, одним из важнейших моментов которой является наличие в произведении двух эмоциональных полюсов: полюса любви и полюса ненависти.

Вокруг них сгруппирован, собран весь геройный мир романа.

В недрах «хаоса мироздания», в который ввергнуто социальными катаклизмами всё, что составляло смысл и радость жизни булгаковских героев, автор волею своею бережно воссоздаёт, любовно и пристально рассматривает или горько оплакивает осколки рухнувшей цивилизации – «счастливых и недавних времён мадам Анжу». Магазин «Парижский шик» превращён в штаб Мортирного Дивизиона. Разгромлена конфетная «Маркиза», бесследно исчезает цветочный магазин «Ниццкая флора». И только дом № 13 по Алексеевскому спуску, «постройки изумительной», укрытый шапкой белого снега, таящий в недрах своих уют и тепло, упрямо, дерзко и даже весело продолжает жить.

Жестокая действительность властно и бесцеремонно врывается в этот хрупкий уютный мирок, безжалостно вовлекает в свой смертельный водоворот его обитателей. Но, словно хранимые самим духом негаснущего семейного

очага, любовью и нежностью друг к другу, пережив кошмар петлюровщины и позор разгрома, они всё же вернутся обратно и вновь соберутся за общей трапезой у празднично накрытого стола.

Полюс любви и добра – это не только мир Турбиных, но и всех тех, кто в романе Булгакова объединён под именем «белая гвардия». Это восхитительные в своём гражданском мужестве полковник Най-Турс и полковник Малышев, безвестный капитан, упрямо не покидающий свой затерянный в снегах пост и мальчишки-юнкера, готовые сложить головы за Город. Следует отметить, что не белое движение во всём его масштабе становится главным предметом романа и определяет его название. Не военно-политическая, а духовно-нравственная человеческая общность, впитавшая в себя всё лучшее, что накопила дворянская культура за века своего существования, интересует писателя в первую очередь. Драма интеллигенции, образ жизни которой пришёл в жесточайшее противоречие с духом и нравами эпохи, – вот что сконцентрировано в понятии «белая гвардия» у Булгакова.

Обречённые на поражение, оказавшиеся в трагической ситуации, герои Булгакова сохраняют человеческое достоинство, мужество, офицерскую честь, высокое чувство долга и нормальный, естественный взгляд на мир – стремление «устраивать заново не военную, а обыкновенную человеческую жизнь».

И эта «обыкновенная человеческая жизнь» тем прекраснее, желаннее и заманчивее, чем разительнее её контраст с миром, где правит бал злоба и ненависть. Ненависть разлита в воздухе, ею заражены все. Она определяет отношение к происходящему, объединяет и разъединяет людей. Главный объект ненависти для пёстрой публики, наводнившей в те страшные дни Город, – большевики.

«Большевиков ненавидели. Но не ненавистью в упор, когда ненавидящий хочет идти драться и убивать, а ненавистью трусливой, шипящей, из-за угла, из темноты... Ненавидели все – купцы, банкиры, промышленники, адвокаты, актёры, домовладельцы, кокетки, члены Государственного совета, инженеры, врачи и писатели...». Не меньше злобы и подозрительности было в отношении городских обывателей к крестьянской Украине, которую они совершенно не знали – «не знали, но ненавидели всей душой». В свою очередь мужиков охватывала «дрожь ненависти при слове «офицерня»; «лютую ненависть» испытывали они и к немцам, в которых горожане, в отличие от мужиков, видели хоть какую-то гарантию порядка. «О, много, много скопилось» в мужицких сердцах, «горящих неутолимой злобой». В том числе и ненависть к Москве, какая бы она ни была – «большевицкая ли, царская или ещё какая».

В этой страшной, губительной атмосфере нет места разуму и здравому смыслу. Ненависть заразна и смертельно опасна, как чума. И вот уже умный и достойный человек Алексей Турбин, взбешённый подлой репликой: «Так им и треба...», брошенной кем-то из толпы по адресу зверски убитых петлюровцами офицеров, с яростью набрасывается на ни в чём не повинного мальчишку, разносчика газет, и, «не помня себя», тычет ему в лицо скомканный газетный лист, «приговаривая со скрипом зубовным: «Вот тебе вести. Вот тебе. Вот тебе вести. Сволочь!»

Излитая наружу ярость Турбина тут же иссякла. Но цепная реакция зла распространяется дальше, и теперь уже в ответ на его выходку лицо обиженного мальчишки «перекосилось фальшивым плачем, а глаза наполнились отнюдь не фальшивой, лютейшей ненавистью».

Взаимное раздражение и неприязнь передаётся от человека к человеку, множится, набирает критическую массу, превращаясь во взрывоопасную силу, разрушительная мощь которой беспредельна. «Не приведи бог видеть русский бунт, бессмысленный и беспощадный!». Это пушкинское заклинание витает над страницами романа, который на материале своей трагической эпохи расшифровывает горестно-пророческую формулу, повествуя о великой национальной трагедии с тем же, пушкинским, гуманистическим акцентом: «Не приведи бог...».

Злоба порождает только злобу. Ненависть разрушительна и бесплодна. Она несёт отчаяние, кровь, смерть. Спасение – в любви и доброте. Только здесь – созидание и надежда. Эти вечные истины, такие актуальные сегодня, и составляют нравственно-эмоциональную основу булгаковского романа.

Поэтикой символа пронизан весь роман, и прежде всего антураж турбинского мира, где предметы – суть проявления и формы духовного бытия их владельцев, где Наташа Ростова и Капитанская Дочка перечислены в одном ряду с золочёными чашками, серебром, портретами и портъерами, потому что всё это вместе взятое составляет неразрывное единство – атмосферу интеллигентной семьи. Революционная вьюга грозит снести и уничтожить вечное и незыблемое, опору и основу бытия: «Упадут стены, улетит встревоженный сокол с белой рукавицы, потухнет огонь в бронзовой лампе, а Капитанскую Дочку сожгут в печи».

Символом социальной смуты, хаоса и неблагополучия является в булгаковском романе север, далёкая и таинственная Москва. «Давно уже начало мети с севера, и метёт, и метёт, и не перестаёт, и чем дальше, тем хуже». Оттуда – волны беженцев, наводнивших и затопивших Город. Для турбинского круга там – «более страшное, чем война, чем немцы, чем всё на свете», там – Троцкий. В



рамках романного пространства Москва – крайняя, предельная точка, полюс холода и источник невиданных доселе потрясений, от одной угрозы которых «глухо погромыхивает, ворчит встревоженная утроба земли».

Начиная с эпиграфа из «Капитанской дочки», словно подающего сигнал тревоги – «беда: буран!» – и на протяжении всего романа «воет и воет вьюга», проносится над головами героев тревожный декабрь 1918, «снегом запорошённый январь 1919», а следом «подлетел февраль и завертелся в метели». «Рассыпаясь миллионами хлопьев», кружит и завывает вьюга – невидимый дирижёр разыгрывающейся на наших глазах социальной драмы и, вместе с тем, художник-оформитель жестокого спектакля, по контрасту оттеняющий кровавую его суть, кровавый след истерзанного человека на сияющем белизной снегу.

Есть в романе ещё один образ-символ, обозначающий уже не только бедственное состояние мира, в котором царит путаница и неразбериха, но и смуту, и сумбур в сознании вовлечённых в хаос людей: «...неясно, туманно... ах, как туманно и страшно кругом». Туман «непроницаемой завесой не очень высоко над Украиной» стоит в то роковое утро, когда петлюровцы готовятся к решающей атаке. Томимый тревожным ожиданием беды «Город вставал в тумане, обложенный со всех сторон». Фантастическим порождением тумана кажется и сам Петлюра, и его армия: «Откуда же взялась эта страшная армия? Соткалась из морозного тумана в игольчатом синем и морозном воздухе... Ах, страшная страна Украина! Туманно... Туманно...». «Качается туман в головах» участников пьяного застолья, и рождаются в отуманенных мозгах нелепые выпады против «гноусного языка, которого и на свете не существует» и несбыточные проекты спасения отечества: «На Руси возможно только одно: вера православная, власть самодержавная».

Мир вздыблен вихрем невиданной силы и погружён в туман вселенского хаоса. Но в самом центре взбаламученного стихией пространства, посреди «страшной страны Украины», словно величественный остров смысла и красоты, стоит единственный оплот любви и надежды – Город.

Пространство у Булгакова измеряется не только и не столько географическими мерками, сколько социально-психологическими, историческими параметрами. И в этом смысле, Город – центр романной вселенной. Последняя надежда для скитальцев по родной стране, родное гнездо для автора и его героев, мать городов русских – это разные ипостаси прекрасного лика, обозначенного торжественно-многозначительно: Город,

И всё-таки почему не «Киев», не «город», а «Город»?

Не потому ли – Город, что чем глубже погружаешься в романный мир, тем острее сознаёшь: реальное историческое событие, имеющее совершенно

определённые социально-временные параметры, в то же время предстаёт у Булгакова как вселенская общечеловеческая драма, трагический поединок разума и добра со слепой стихией ненависти и злобы. Место же действия трагедии – это и вполне конкретный исторический, географический и культурный центр – Киев – и в то же время нечто большее: символ человеческой цивилизации, материальное воплощение веками создававшейся духовной культуры, цивилизованного, одухотворённого, обустроенного бытия – словом, Город. Так в Римской империи столицу её называли не «Рим», а «Urbis» – «Город», тем самым подчёркивая его уникальность и отделяя его от остального земного пространства.

И над ним-то, именно над этим Городом, нависла смертельная опасность. А значит, – и над малой его частичкой, последним прибежищем человека – семейным Домом.

В системе образов-символов романа «Белая гвардия» Дом – явление не менее значительное и объёмное, чем Город. Мирный, уютный очаг, упрямо и стойко хранящий своё тепло в свирепые, лютые времена, Дом защищается от злых вихрей, терзающих тело Города и угрожающих ему самому, кремовыми шторами на окнах, благодаря чему обитатели его «чувствуют себя оторванными от внешнего мира. А он, этот внешний мир... грязен, кровав и бессмыслен».

Город и Дом выстояли под натиском петлюровщины, которая из тумана возникла и в тумане растворилась без следа. Ушли, оставив страшный кровавый след, петлюровцы. Мирно уснул дом на Алексеевском спуске, и «сонная дрёма ходила за шторами, колыхаясь в тенях», «в тёплых комнатах поселились сны». Но по-прежнему высоко в небе была «звезда красная и пятиконечная Марс». И замерла в ужасе станция, на путях которой притаился перед броском на Город бронепоезд. «Тихонько и злобно» сипел паровоз, и «тупое рыло его молчало и шурилось в приднепровские леса», а «с последней площадки в высь, чёрную и синюю, целилось широченное дуло в глухом наморднике вёрст на двенадцать и прямо в полночный крест».

Страшной угрозой невиданных доселе разрушений и бед, даже на фоне уже произошедшего, звучат эти строки. Последняя ночь перед катастрофой, предощущением которой пронизан весь роман. Вот когда сбудется прозвучавшее в начале предсказание: «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 придётся мучиться и умирать».

Но перед этой уже стоящей на пороге катастрофой автор опускает занавес, чтобы тотчас распахнуть его в другом месте. «Последняя ночь расцвела. Во

второй половине её вся тяжёлая синева, занавес бога, облекающий мир, покрылась звёздами. Похоже было, что в неизмеримой высоте за этим синим пологом у царских врат служили всенощную». Романное пространство раздвигается до бесконечности, реальное историческое время переходит в вечность. Над «грешной и окровавленной» землёй, само небо пытающейся продырявить «чёрным и губительным хоботом орудий», вершится единственно праведный и человеческий божеский суд: «в поле брани убиенные», враждовавшие на земле, разместятся рядом – в раю (как во сне Турбина) и в памяти своих одумавшихся и ужаснувшихся содеянному соотечественников (как уже и происходит сегодня). А «страдания, муки, кровь, голод и мор» – «всё пройдёт». «Меч исчезнет, а вот звёзды останутся, когда и тени наших тел и дел не останется на земле. Нет ни одного человека, который бы этого не знал. Так почему же мы не хотим, обратить свой взгляд на них? Почему?»

Библейской интонацией начавшийся роман, написанный на жестоком, кровавом материале, вопреки ему, к библейской нравственности, человечности и мудрости взывает в итоге. Повествуя о безудержном разгуле зла, Булгаков убеждает: любое дьявольское наваждение рано или поздно исчезнет, в конце концов «судимы будут мёртвые по написанному в книгах, сообразно с делами своими», а иначе и нельзя, и «незачем будет жить на свете».

### **Пьеса «Дни Турбиных».**

Герои Булгакова переходят в пьесу «Дни Турбиных». Первая редакция была закончена к сентябрю 1925 г., а уже в октябре появилась вторая, где было сокращено количество действий (с пяти до четырех), убраны лишние, по мнению автора, персонажи, изменена судьба главного героя. Алексей Турбин, в отличие от романа, в пьесе был не врачом, а полковником, и смерть его оказывалась не мнимой, что заостряло развитие основного конфликта. Центральной фигурой четвертого акта становился Мышлаевский. В дальнейшем вносились поправки по ходу репетиций в МХАТе. Спектакль был поставлен в 1926 г. (в 1929 г. запрещен, в 1932-м возобновлен, шел до 1941 г., всего 987 раз) и явился одной из самых значительных вех в истории советского театра.

Автора ругали в печати, навешивали различные ярлыки, обвинили в пособничестве врагу – белому офицерству. И все это за то, что через пять лет после гражданской войны Булгаков осмелился показать белых офицеров не в стиле жутких и смешных героев плакатов и агиток, а как живых людей, со своими достоинствами и недостатками, своими понятиями о чести и долге. И эти люди, заклеянные именем врагов, оказались очень привлекательными личностями.

Драма М.А. Булгакова была полемическим продолжением пьес А.П. Чехова («Дядя Ваня», 1897; «Три сестры», 1901), герои которых, страдая и мучаясь, видя вокруг «зло земное», не находят применения своим силам. Так же показано искреннее желание «работать», отдать «всю свою жизнь... тем, кому она, быть может, нужна». Они надеялись, веровали «горячо, страстно» в будущее, которое представляли как «нежную, сладкую, как ласка», жизнь, как царство «счастья и мира», где «все... страдания потонут в милосердии», «перейдут в радость для тех, кто будет жить после» (финальные монологи Сони – «Дядя Ваня»; Ирины и Ольги – «Три сестры»). Слова Сони («Мы отдохнем!»), пришедшие на память Лариосику, прерываются «пушечными ударами». Будущее оказалось иным, в нарастающем хаосе гражданской войны судьбы интеллигенции и культуры предстают как трагическое столкновение со стихией народного бунта.

Сюжет пьесы разворачивается в Киеве зимой 1918-1919 гг. и воспроизводит события, знакомые автору по трагическому личному опыту. Его родной город во время гражданской войны переходил из рук в руки десять раз. В драме четыре действия, в течение которых героев проводят по современным кругам ада (первая картина второго действия – охваченная паникой ставка украинского гетмана, вторая картина – штаб конной дивизии армии Петлюры, первая картина третьего действия – последний бой дивизиона добровольческой армии, в котором погибает Алексей Турбин). Первое действие, вторая картина третьего и четвертое действие образуют композиционное кольцо, возвращая героев в «гавань с кремовыми шторами», дом Турбиных, где они оказываются «снова вместе», пережив «очень, очень много». В сюжете переплетаются тесно связанные между собой семейно-бытовая и социально-историческая линии, в каждой из которых существуют свои «жизненные драмы».

Круг героев не замкнут, в конфликт вовлекаются самые разные персонажи (германские и русские офицеры, юнкера, гайдамаки, прохожие, лакеи, гимназический сторож), по судьбам которых прокатывается колесо истории. Но в центре – несколько действующих лиц (Турбины: Алексей, Николка и Елена, их кузен Лариосик, связанные дружбой с их семьей офицеры Мышлаевский, Шервинский, Студзинский). Они, способные осознать происходящее, оказываются, благодаря своему мужеству, чувству долга, верности общечеловеческим гуманистическим ценностям, не жертвами, а героями времени. Все они очень разные и по возрасту (Николке 18 лет, Мышлаевскому 38), и по положению (Алексей – полковник, Лариосик приехал поступать в Киевский университет), и по взглядам (приход в город красных воспринимается полярно: «Кому – пролог, а кому – эпилог»). Но их объединяет нечто, стоящее над социальными или идео-

логическими критериями. Они составляют общность русских интеллигентов, чьи душевные качества проверяются в столкновении со страшным миром.

Революция и гражданская война превращают людей в непримиримых противников. В пьесе показаны три враждующие силы:

1) украинский гетман и русская белогвардейская добровольческая армия, позорно «драпающие» от «двухсоттысячных» войск Петлюры (д. II, карт. 1);

2) «1-я конная дивизия» петлюровцев, вставших «на защиту украинской республики вид белогвардейцев та жидив коммунистов» (д. II, карт. 2);

3) «красные», о приближении которых оповещают «далекие пушечные удары» и звуки «Интернационала», сметающие со своего пути всех, потому что за ними «мужички тучей» (д. IV).

Главные герои не только ищут свое место в классовой борьбе, но и задумываются о ее истоках и о будущем России. Для Алексея Турбина ясно, что в России на самом деле «две силы», и в стремлении защитить «Империю Российскую» от посягательств большевиков он, как и другие офицеры, готов идти «на рожон», драться против Петлюры с юнкерами и студентами, держащими «винтовку, как лопату» (д. I, карт. 2). Узнав о предательстве «генералов», Турбин приходит к выводу, что «белому движению... конец», с горечью приветствует наступление петлюровцев: «Так его!», посылает «домой» своих подчиненных, но для себя выбирает смерть, а не бегство.

В его прозрении главную роль играет не оскорбленная честь, а понимание того, что он собирался «драться с собственным народом». Для него несомненна правота красных как народных представителей («Народ не с нами. Он против нас»), но новая власть неприемлема («Значит, конечно! Гроб! Крышка!») (д. III, карт. 1). Иной путь проходит Мышлаевский, вначале тоже готовый «комиссаров... стрелять», «показать» большевикам (д. I, карт. 2), а в итоге заявляющий, что будет служить в красной «русской армии» (д. IV). В отличие от Студзинского, считающего, что «Россия кончена» («Какое же отечество, когда большевики?»), патриотизм заставляет Мышлаевского оставаться в России, что бы с ней ни случилось («И будь с ней что будет!..»), и верить в то, что она снова станет «великой державой» (утверждение усилено настойчивым повторением: «И будет!.. Будет!.. Прежней не будет, новая будет» – д. IV).

Не идеологические разногласия разделяют героев. Несмотря на полемику, прямые столкновения (Студзинский-Мышлаевский; д. IV), они не становятся врагами. За социальным уровнем конфликта просматривается философский план. Именно он оказывается наиболее важным в контексте пьесы, обуславливая основное разделение на тех, кто руководствуется в своих поступках общечеловеческими гуманистическими идеалами, и ослепленных классовой ненави-

стью, подавленных страхом за свою жизнь. В этой связи резкая черта отделяет главных героев не только от предателей-«генералов», но и от мужа Елены – Тальберга, который при известии о том, что «немцы оставляют гетмана на произвол судьбы», «бежит на глазах у всех» в Германию, чтобы «переждать в Берлине всю эту кутерьму». Его поступок резко меняет отношение к нему Турбиных: они переходят на «вы» («А л е к с е й . Это значит, что командировка ваша мне не нравится»; «Н и к о л к а . Счастливого пути, господин полковник»), отказываются пожать ему руку («Алексей прячет руку за спину»), замечают, что он «на крысу похож» (д. I, карт. 2). Возвращение Тальберга через два месяца («...в Берлине мне удалось достать командировку на Дон... Киев надо бросать немедленно... Я за тобой») позволяет и другим героям проявить свое отношение к нему. Елена объявляет, что уходит от него к Шервинскому, а Мышлаевский, выражая общее возмущение (его передает «мертвая пауза» при появлении Тальберга), «ударяет его» и прогоняет («Ну? Вон!..»), чему тот даже не сопротивляется («Тальберг растерян. Идет в переднюю, уходит» – д. IV).

Общность людей, собравшихся на терпящем бедствие в исторических бурях «корабле» (образ, возникающий в размышлениях Алексея Турбина, – д. I, карт. 1; затем в сне Елены: «Я видела дурной сон... Будто мы все ехали на корабле в Америку... И вот шторм» – д. I, карт. 2), складывается на основе дружбы, уважения к своеобразию личности другого, единства в понимании духовных и нравственных ценностей. Им удастся провести свой «корабль» «по волнам гражданской войны» (образ Лариосика – д. IV), превратив его в общий, «богоспасаемый дом», который не может разрушить даже мировая «катастрофа». Во второй картине III действия кульминационной точки достигает развитие событий на всех трех уровнях конфликта: «Петлюра город взял»; для Елены стало ясно предательство Тальберга («Имени моего супруга больше в доме не упоминайте»); происходящая «дьявольщина» взвинчивает нервы героев, отчего между ними вспыхивают ссоры, слышны оскорбления, они «горячатся» от «такой обиды», от ощущения вины за смерть Алексея Турбина. Но никто из них не чувствует себя вправе поддаться центробежной силе или искушению самоубийства («Ш е р в и н с к и й . Вы не имеете права! Вы что, еще хуже сделать хотите?»). Они «все домой пришли», постепенно осознавая, что, несмотря на «нелепые» ошибки, взаимные обвинения, поруганную честь, они сохранили главное: единство перед разрушительной социальной стихией.

Между третьим и четвертым действиями проходит два месяца. Момент вступления красных в Киев совпадает в пьесе с «крещенским сочельником 1919 года». Это значимый анахронизм: дата большевистского наступления, происшедшего в действительности в начале февраля, переносится на январь, позволяя

автору изобразить развязку как символическое событие. Столкновение с жестокой, кровавой реальностью меняет героев: «страшно изменился» Шервинский, к осознанию своего дальнейшего пути пришли Студзинский и Мышлаевский. Даже у «поэта» Лариосика «вырываются» выражения, которыми он «от Мышлаевского», а вернее, от сурового, непоэтичного времени «заразился». Меняется и внешняя жизнь обитателей и друзей дома Турбиных. Семейная драма Елены завершается решением развестись с Тальбертом и выйти замуж за Шервинского, для которого открывается карьера оперного певца. Николка оправился от ран, хотя все еще «бледен и слаб», «на костылях». Офицеры появляются «в штатском», готовясь к резкой перемене своей судьбы (Студзинский считает, что «лучше всего... подняться и уйти вслед за Петлюрой», а Мышлаевский вместе с другими произносит «громкое «Ура! Ура! Ура!» «за Совет Народных Комиссаров»).

В крещенский сочельник герои совершают свой выбор, начиная «новую историческую пьесу». Ее финал не известен ни героям, ни автору, изобразившему революционные события как «великий пролог» к новой Голгофе и к новому воскресению. Аналогия большевизма с христианством – характерная черта произведений искусства начала XX в. (отчетливое выражение она нашла в творчестве А.А. Блока, в частности в его поэме «Двенадцать», 1918). Своеобразие булгаковского видения революции, как оно выразилось в пьесе «Дни Турбиных», состоит в том, что она предстает историческим выбором русского народа, значение которого сравнимо с рождением христианской религии. На сцене не появляются новые апостолы, но даже то, что слышно далеким от политики героям «издалека» («...издалека, все приближаясь, оркестр играет "Интернационал"»), меняет их судьбу, являясь развязкой социально-исторического столкновения. «В самое трудное и страшное время» непоколебимыми остаются лишь вечные общечеловеческие ценности. Жизнь, меняя героев, не «заражает» их своей жестокостью, пробуждая в них, напротив, лучшие качества («исправляется» Шервинский, «добрый почему-то» становится Мышлаевский). Главное состоит в том, что все эти «замечательные» люди «живы... все снова вместе...», и каждый из них «заслуживает счастья», пусть не такого, каким оно виделось Чехову («Л а р и о с и к . И мне хочется сказать... словами писателя: "Мы отдохнем, мы отдохнем..."»). Герои нового времени «заслуживают» света («Квартира освещена»), красоты, тепла, уюта («Студзинский. Очень красиво! И как стало уютно!») – всего того, что соединяется в заключительном образе праздника в «доме».

Благодаря знакомому по чеховским пьесам «подводному течению», возникает образ «грозных времен», когда рушится налаженная, достойная жизнь

под воздействием чуждых нравственным устоям сил. Единственным островком добра, радости, душевности, где после перенесенных «печалей» может возродиться жизнь, является «дом», соединяющий «хороших» и отторгающий «плохих» («Елена ...Почему тебе не нравится Мышлаевский? Он очень хороший человек» – д. I, карт. 1; «Елена... Единственно, что в вас есть хорошего, – это голос...» – д. I, карт. 2; «Шервинский. ...Я не плохой, ей-богу!..»; «Шервинский (указывает на портрет Тальберга). Я требую выбросить его вон!..»; «Мышлаевский... (Подходит к Тальбергу.) Ну? Вон!..» – д. IV). Главным ориентиром при оценке жизненности социальных изменений является этический критерий добра, что вносит двойственность в трактовку революционных перемен в России. Если для ряда героев это неизбежность («Шервинский. Я сочувствующий!..»; «Мышлаевский. Я за большевиков, но только против коммунистов» – д. IV), то для авторской позиции характерно неприятие их антигуманной сущности.

Особым средством художественной выразительности в пьесе является музыкальность. В песне Николки, которую он «сам сочинил», заключена экспозиция всей драмы:

*Хуже слухи каждый час.*

*Петлюра идет на нас!..*

В дальнейшем становятся слышны и знакомые мелодии, так как Николка поет известные песни («Здравствуйте, дачницы!»; «Кому чару пить, кому здраву быть...»; «Скажи мне, кудесник, любимец богов...» – переложение «Песни о вещем Олеге» А.С. Пушкина, 1822; «Жажда встречи...»). Внося «веселую» ноту в настроение героев, они оттеняют «надрывающий душу» смысл вопроса, «что сбудется...» со всеми ними. Композиционное кольцо в первом действии создается звуками «менуэта Боккерини», который «нежно играют» часы в квартире Турбиных.

Второе действие антимузыкально, лишь во второй, «петлюровской», картине «за сценой» время от времени слышна «гармоника» и «уныло» поющий «голос»:

*Ой, яблочко, куда котишься...*

В третьем действии песни Николки и юнкеров на «нелепый» солдатский «мотив» окрашены предчувствием «бури», «последнего раза». Они сменяются «гулом и ревом», а затем все звуки перекрываются «лихим свистом» и «глухо» звучащей «гармоникой», становящейся эмблемой «Конницы Петлюры».

В четвертом действии, после напряженного молчания, раздоров и трагических переживаний музыкальная линия возобновляется. Главная роль в этом принадлежит Шервинскому, «великолепным голосом» исполняющему «эпитуламу из "Нерона"». В квартире Турбиных «Слышен рояль», «За сценой все вре-



мя рояль». В финале, как и в начале пьесы, звучит песня, содержащая главный для героев вопрос («Скажи мне, кудесник, любимец богов, // Что сбудется в жизни со мною?..»). Ответом становятся звуки приближающегося оркестра, играющего «Интернационал».

Музыка, являясь одним из элементов образа «дома», имеет также важнейшее композиционное значение. Благодаря переплетающимся темам и мелодиям, образуется сквозная линия, пронизывающая различные смысловые и сюжетные пласты, позволяющая передать внутреннюю динамику событий. Драма предстает полифоническим произведением, в котором слышится многоголосие реальной жизни, изображенной в переломный момент истории. Произведение М.А. Булгакова в контексте советской драматургии 1920-х годов резко выделялось своеобразием авторской цели. Обращаясь к теме гражданской войны, воплощенной такими драматургами, как Вс. В. Иванов («Бронепоезд 14-69», постан. 1927), Б.А. Лавренев («Разлом», 1927), Вс. Вишневский («Первая Конная», постан. 1929), автор «Дней Турбиных» выходит за рамки однопланового показа классового конфликта, сосредоточивая внимание на общечеловеческой основе социальных отношений, рассматривая революцию с точки зрения вечных гуманистических, в первую очередь нравственных ценностей.

Судьба произведений Булгакова драматична. Пьеса «Дни Турбиных» шла на сцене только потому, что Сталин разъяснил: «Эти “Дни Турбиных” есть демонстрация всепокрушающей силы большевизма, ибо даже такие люди, как Турбины, вынуждены сложить оружие и покориться воле народа, при знав свое дело окончательно проигранным». Однако Булгаков показал в пьесе обратное: погибель ждет ту силу, которая убивает душу народа – культуру и людей, носителей духовности.

### **3.3. Нравственно-философская проблематика романа Булгакова «Мастер и Маргарита»**

Вершинное произведение писателя создавалось в течение одиннадцати лет, и на протяжении этого времени замысел неоднократно менялся. Первый вариант – сатирический «роман о дьяволе» был уничтожен автором в 1930 г. В 1932 г. состоялась свадьба М. Булгакова и Елены Сергеевны Шиловой. История их отношений послужила основой для создания центральной сюжетной линии. В романе появилась Маргарита, а затем и мастер, ставший главным героем. Работа продолжалась, хотя название роман получил только в 1937 г. В следующем году большая часть текста была закончена, в 1939-м написан эпилог. Поправки вносились автором до конца жизни.

Критик В. Лакшин не без иронии отмечал: «Когда в 60-е годы имя Булгакова вдруг загорелось на литературном небосклоне как сверхновая звезда, первыми растерялись профессора и искусствоведы: в их курсах и учебных пособиях по советской литературе и театру 20 – 30-х годов этому писателю почти не находилось места. И поскольку его трудно уже было не замечать, его стали оттеснять в общую шеренгу, подравнивая, как в строю, литературные затылки». (Театральный роман Михаила Булгакова // Лит. газета. – 1987. – 25 марта).

Другие исследователи романа (П. Палиевский, И. Виноградов, М. Чудакова и др.) сразу признали автора «Мастера и Маргариты» выдающимся писателем русской и мировой литературы. Они высказали мнение о том, что о романе нельзя судить с позиции традиционных нормативных подходов публицистической критики, что это особое произведение, в котором писателю удалось сплавить воедино миф и реальность, сатирическое бытописание и романтический сюжет, бесстрастное объективированное изображение и иронию, сарказм.

«Роман «Мастер и Маргарита» – главное произведение М. Булгакова, любимое дитя его фантазии, его писательский подвиг. Около 12 лет (с 1928 по 1940 г.) он работал над ним. Сохранившиеся материалы восьми редакций позволяют проследить, как менялся замысел романа, его сюжет, композиция, система образов, название, сколько было отдано труда и сил, чтобы произведение приобрело законченность и художественное совершенство.

Как и его герой – Мастер – писатель не верил в возможность увидеть свою книгу напечатанной. Во время сталинской диктатуры, господства вульгарно-социологической критики трудно было ожидать чуда. Не случайно из трёхсот рецензий, опубликованных на его произведения и собранных писателем, 298 были «разгромными». Да и из тех критиков и писателей, кто прочитал рукопись, немногие сумели её по достоинству оценить. Среди давших ей высокую оценку в первую очередь следует назвать Анну Ахматову, которая сказала об авторе «Мастера и Маргариты»: «Он гений».

Произведение Булгакова с самых первых страниц выдвигает ряд вопросов: Как в романе прослеживается судьба вечных человеческих ценностей? Какие силы формируют судьбы людей и сам исторический процесс? Что лежит в основе человеческого поведения – стечение обстоятельств, ряд случайностей, предопределение или следование избранным идеалам, идеям?

В романе есть герои, одинаково свободно чувствующие себя как в «настоящем», так и в «прошедшем» времени. Это прежде всего Воланд, затем – Мастер, пишущий роман о Пилате и в конце концов встречающийся со своим героем. Очевидно, для них существует ещё и какое-то «третье время». Эти «времена» (говоря по-иному – «миры») существуют не отдельно друг от друга,

а переплетаются самым причудливым образом. Нельзя не заметить, что каждая глава из романа Мастера начинается теми же словами, которыми закончилась предыдущая глава из жизни москвичей 30-х гг.: «В белом плаще...», «Солнце уже снижалось над Лысой Горой, и была эта гора оцеплена двойным оцеплением...», «Тьма, пришедшая со Средиземного моря, накрыла ненавидимый прокураторов город». Уже в самом начале романа ощущается какая-то таинственная связь между тем, что происходит в Москве нынче, и тем, что происходило в Ершалаиме много лет назад.

Следовательно, можно предположить, что художественное целое булгаковского романа – это своеобразный перекрёсток двух миров: «земного», обыденного, содержащего в себе жизнь Москвы 30-х гг., и «христологического», библейского, включающего в себя персонажей, связанных с историей смерти Иешуа (Христа). Миры эти встречаются и пересекаются в своеобразном «третьем мире» – в континууме вечности, где наиболее чётко проявляется всеобщая связь предметов и явлений. С позиции вечности становится вполне объяснимой и «таинственная связь» между встречей на Патриарших прудах и историей допроса Иешуа: оба эти события происходят в один и тот же день календарного года, а именно в Страстной четверг. Полная весенняя луна, которая сияет в небе Ершалаима и Москвы, – это намёк на то, что на дворе Страстная неделя, канун Пасхи, отмечаемой в христианском мире в первое воскресенье после первого весеннего полнолуния.

«Троемирие» – вот основная концепция булгаковского романа. Вечность, в которой встречаются миры – человеческий и библейский, – вот пространственно-временные координаты «Мастера и Маргариты». Булгаков, сделавший своим героем не Иешуа, а Воланда, изображает это событие словно бы в его зеркальной противоположности: не Христос нисходит ко грешникам, а они приходят к Воланду (сатане, дьяволу, князю тьмы и владыке мира сего). Становятся объяснимыми и слова одного из спутников Воланда: «Мессир! Суббота. Солнце склоняется. Нам пора». Завтра наступит Воскресение, и нечистая сила перед лицом грядущего события должна исчезнуть с лица земли.

Даже в деталях проявляется это «троемирие». Например, имя одного из воландовской свиты. Для людей он – Коровьев, для «своих» – Фагот, в вечности же он, возвративший себе свой истинный рыцарский облик, и вовсе не имеет имени.

Основой жизни Мастера является роман, творчество, написанное им слово. Многочисленные высказывания героя о несущественности для него земной жизни (кроме всего, что связано с Маргаритой) станут тому доказательством. Примечательно и то, что роман, прочитанный в горних сферах, определяет в

конце концов судьбу автора. Следовательно, именно внутренний мир человека, его отношение к истине становится в булгаковском романе силой, определяющей место этого человека в макрокосме бытия. Эта закономерность действует относительно всех персонажей «Мастера и Маргариты», ибо Воланд, проникая в сердце каждого человека, воздаёт ему именно по делам его, подтверждая тем самым справедливость слов Гёте, вынесенных в эпиграф, о себе как о части «...той силы, что вечно хочет зла и вечно совершает благо».

Завязкой романа является спор двух литераторов Михаила Берлиоза и Ивана Бездомного с встретившимся им незнакомцем на Патриарших прудах. На сентенцию литераторов о невозможности существования Бога Воланд возражает: если Бога нет, «кто же управляет жизнью человеческой и всем вообще порядком на земле»? (Булгаков М.А. Мастер и Маргарита: Роман. – М., 1989. – С. 17. В дальнейшем страницы в тексте указываются по этому изданию).

Иван Бездомный сумел ответить на этот вопрос: «Сам человек и управляет» (с. 17). Но дальнейшее развитие сюжета опровергает этот тезис, раскрывает относительность человеческого знания, зависимость человека от тысячи случайностей (вспомним, например, о нелепой смерти Берлиоза под колесами трамвая). А если жизнь человека действительно вся соткана из случайностей, то может ли он ручаться за завтрашний день, за своё будущее, отвечать за других? Что же является истиной в этом хаотическом мире? Существуют ли какие-нибудь неизменные нравственные категории, или они текучи, изменчивы, и человеком движет страх перед силой и смертью, жажда власти и богатства? Эти вопросы ставятся автором романа в «евангельских» главах – своеобразном идейном центре романа.

Роман М. Булгакова – произведение о нравственной ответственности человека за свои поступки. Богатый жизненный опыт Понтия Пилата помогает ему понять Иешуа как человека. У римского прокуратора нет желания губить жизнь бродячего философа, он пытается склонить Иешуа к компромиссу, а когда это не удаётся, уговорить первосвященника Каифу помиловать Га-Ноцри по случаю наступления праздника Пасхи.

Авторские ремарки к репликам Понтия Пилата, обнаруживают в нём и человеческое соучастие к Иешуа, и жалость, и сострадание. И вместе с тем страх. Именно он, рождённый зависимостью от государства, необходимостью следовать его интересам, а не истине, и определяет в конечном счёте выбор Понтия Пилата. И не только его. В условиях любого тоталитарного режима, будь то рабовладельческий Рим или сталинская диктатура, даже самый сильный человек может выжить, преуспеть, лишь руководствуясь ближайшей госу-

дарственной пользой, а не своими нравственными ориентирами. Понтий Пилат для Булгакова, в отличие от установившейся в истории христианства традиции, – не просто трус, фарисей, отступник. Его образ драматичен: он и обвинитель, и жертва. Отступившись от Иешуа, он губит и себя, свою душу. Вот почему загнанный в угол необходимостью предать смерти бродячего философа, он про себя произносит: «Погиб!», а затем: «Погибли!». Он гибнет вместе с Иешуа, гибнет как свободная личность. Ситуация осложняется и тем, что, действуя от имени Тиверия, олицетворяющего собой государство, Понтий Пилат испытывает к императору чувство брезгливости, отвращения. Не случайно в роковую для него минуту, когда он вынужден одобрить смертный приговор Иешуа, в сознании прокуратора возникает отвратительный облик Тиверия: «На этой плешивой голове сидел редкозубый золотой венец; на лбу была круглая язва, разъедающая кожу и смазанная мазью; запавший беззубый рот с отвисшей нижней капризною губою» (с. 32).

Возможна и другая мотивировка отступничества римского прокуратора. Будучи по своей природе конформистом, Понтий Пилат требует конформизма и от Иешуа. Но когда тот не только не идёт на соглашательство, чтобы спасти свою жизнь, а вновь и вновь развивает свои «безумные» идеи, он для Пилата становится преступником. Иешуа опасен для тоталитарного Рима своими утопическими идеями о «царстве истины и справедливости», где не будет «власти ни кесарей, ни какой-либо иной власти» (с. 33). Опасен он и тем, что безгранично верит в преобладание доброго начала в любом человеке. Жизненный опыт убедил римского прокуратора в обратном. Вот почему он кричит страшным, сорванным командами голосом непреклонному в своей вере в «царство истины» Иешуа: «Оно никогда не настанет!» (с. 34).

Тема нравственного отступничества, конформизма в романе сопряжена с темой искупления. Понтий Пилат, наказанный памятью человечества за своё отступничество, томится в одиночестве двенадцать тысяч лун. Писатель проецирует выбор римского прокуратора на вечность, на весь ход мировой истории. Конкретно-временной спор Понтия Пилата с Иешуа об истине, добре превращается во вневременной спор. В нём отражён вечный конфликт идеального и реального, общечеловеческого и социально-политического.

Концептуально значимым для романа является евангельский сюжет – текст Нового Завета служит источником «фоновой информации» в двух блоках (или хронотопах, по М.М. Бахтину) произведения – «Ершалаимском» и «Московском».

Очевидна зеркально-симметричная соотнесённость временных и пространственных конкретизаторов в двух блоках. Прежде всего, действия обоих

хронотопов разворачиваются во время Пасхи, причём авторское уточнение времени представлено лишь в эпилоге, ретроспективно: «Каждый год, лишь только наступает весеннее праздничное полнолуние, под вечер появляется под липами на Патриарших прудах человек лет тридцати или тридцати с лишним», которому в ночь полнолуния во сне видится одна и та же картина казни на Лысой горе. Московские похождения Воланда во время Страстной седмицы зеркально-симметричны евангельским событиям этого периода. Иудейская Пасха – 14 нисана – выпадала в год смерти Христа на пятницу. Первый опресночный день начинался в среду вечером: «В первый же день опресночный приступили ученики к Иисусу и сказали ему: где велишь нам приготовить тебе Пасху? Он сказал: пойдите в город к такому-то и скажите ему: «Учитель говорит: время моё близко: у тебя совершу Пасху с учениками моими». Воланд в среду вечером заявляет Берлиозу, что будет жить в его квартире – это первый из поступков Воланда, симметричный действиям Христа в ряду аналогичных: во временной промежуток со среды по пятницу Иисус трижды предсказывает свою смерть – Воланд трижды предсказывает смерть чужую (Берлиоза); Иисус исцеляет бесноватых – Воланд доводит до психиатрической клиники здоровых; Христос насыщает пятью хлебами пять тысяч людей – Воланд засыпает Варьете червонцами, которые превращаются в мусор.

Важно отметить, что, если временные и пространственные конкретизаторы двух хронотопов противопоставлены по принципу зеркально-осевой симметрии, то поступки, действующие лица и значимые для действий атрибуты – по принципу переносной симметрии.

Так, праздничный бал у Сатаны переносно-симметричен Пасхе Христовой – Тайной Вечере. Центральным моментом Пасхи (Тайной Вечери) является Евхаристия – причащение телом и кровью Христа.

Кульминацией бала у Сатаны также является причащение кровью. Но причащаются не все, а лишь хозяйева бала – Воланд и Маргарита (в то время как на Тайной Вечере причащается даже Иуда). Иисус причащает своих учеников вином, превратившимся в кровь, которую он прольёт за них и за всё человечество. Воланд причащается чужой человеческой кровью, превращающейся в вино: «– Не бойтесь, королева... Не бойтесь, королева, кровь давно ушла в землю. И там, где она пролилась уже растут виноградные гроздья» (с. 601).

Симметрия аналогичного типа использована при противопоставлении образов Иешуа и Воланда:

## Иешуа

1. Под левым глазом у человека был большой синяк, в углу рта – ссадина с запекшейся кровью.
2. У меня нет постоянного жилища, – застенчиво ответил арестант, – я путешествую из города в город.
3. – Родные есть?  
– Нет никого. Я один в мире.
4. – Знаешь ли ты какой-либо язык, кроме арамейского?  
– Знаю. Греческий.  
– Я не спросил тебя, – сказал Пилат, – ты, может быть, знаешь и латинский язык?  
– Да, знаю, – ответил арестант.
5. Бродячий философ оказался душевно-больным.

## Воланд

1. Рот какой-то кривой... Правый глаз чёрный, левый почему-то зелёный. Брови чёрные, но одна выше другой .
2. ...сведение, которое мне, как путешественнику, чрезвычайно интересно, – многозначительно подняв плечу, пояснил заграничный чудак.
3. – А вы один приехали или с супругой?  
– Один, один, я всегда один, – горько ответил профессор.
4. – Вы по-русски здорово говорите, – заметил Бездомный.  
– О, я вообще полиглот и знаю очень большое количество языков, – ответил профессор
5. Вот теперь всё и объяснилось! – подумал Берлиоз в смятении, – приехал сумасшедший немец или только что спятил на Патриарших

Эти внешние, формальные соответствия усиливают глубинную, сущностную антагонистичность образов Иешуа и Воланда и подчёркивают несамостоятельность зла, его зависимость. Зло – искажение, перерождение добра, как и Воланд – падший ангел: «Как упал ты с неба, денница, сын зари! разбился о землю, попиравший народы. А говорил в сердце своём: «взойду на небо, выше звёзд божиих вознесу престол мой, и сяду на горе в сонме богов, на краю севера; взойду на высоты облачные, буду подобен всевышнему» (4, Исайя, 14:12-1).

Сущностный антагонизм образов Иешуа и Воланда выражается прежде всего в оценке ими людей и присущих им качеств. «...никогда и ничего не просите! Никогда и ничего, и в особенности у тех, кто сильнее вас. Сами предложат и сами всё дадут!» – говорит Воланд по поводу того, что гордая Маргарита ничего не попросила у Сатаны после бала. Ему понравился ответ Маргариты, потому что он продиктован гордостью – чертой, свойственной в наибольшей степени самому Сатане. Христианской же нормой является смирение, которое «паче гордости»: «Просите, и дано будет вам; ищите, и найдёте; стучите, и от-

ворят вам. Ибо всякий просящий получает, и ищущий находит, и стучащему отворят» (Матфей. 7:7–87).

По-разному относятся Иешуа и Воланд к понятиям «добра» и «милосердия». Если Иешуа, называя всех «добрыми людьмы», был убеждён, что «злых людей нет на свете» и даже свирепый Марк Крысобой тоже добрый человек, то Воланд считает иначе: «Не будешь ли ты так добр подумать над вопросом: что бы делало твоё добро, если бы не существовало зла, и как бы выглядела земля, если бы с неё исчезли тени?».

Милосердие – наиболее ненавистная человеческая черта для Воланда.

Ведь именно в ряду грехов, а не добродетелей рассматривает Воланд милосердие при знакомстве с московской публикой в Варьете. В христианстве же милосердие является основной добродетелью, свойством Бога и человека: «Но вы любите врагов ваших, и благотворите, и займы давайте, не ожидая ничего; и будет вам награда великая, и будете сынами Всевышнего; ибо он благ к неблагодарным и злым. Итак будьте милосердны, как и отец ваш милосерд» (Лука. 6:35–36). Именно милосердие, любовь победили закон, которому служит Воланд: «– Двенадцать тысяч лун за одну луну когда-то, не слишком ли это много? – спросила Маргарита. – Повторяется история с Фридой? – сказал Воланд, – но, Маргарита, здесь не тревожьте себя. Всё будет правильно, на этом построен мир. – Отпустите его, – вдруг пронзительно крикнула Маргарита...».

Три раза милосердие торжествует в романе: в Варьете, когда после крика неизвестной женщины Воланд возвращает голову Бенгальскому, при прощении Фриды и Понтия Пилата. Прощение, искупление грехов является древним атрибутом Пасхи: «Ко дню Ваий было приурочено предварительное возвешение кающимся прощения... Праздник Пасхи, посвящённый радостному событию воскресения Христова, открывался полунощницею, которая в Иерусалиме начиналась в субботу после обеда и продолжалась всю ночь до крика петуха. Хотя с этою службою соединялся последний акт покаяния и крещения оглашенных, господствующее настроение было радостное по поводу победы Спасителя над смертью: в эту же ночь верующие ожидали и второго пришествия Господня». Уместно вспомнить, что Воланд со свитой покидают Москву именно субботним вечером: «– Мессир! Суббота. Солнце склоняется. Нам пора».

Таким образом, «фоновая информация» романа, одним из важных источников которой является евангельский сюжет, позволяет не только осмыслить текст как целостное произведение, но и соотнести его с контекстом культуры, что углубляет информационную перспективу романа.

Учёта внетекстовой информации, однако, недостаточно для выяснения многоосевого и многослойного подтекста романа. Необходимо принимать во



внимание и внутритекстовые тенденции развёртывания информации, в частности, категории семантической связности, возникающей в результате повтора некоторого значения, некоторой совокупности семантических признаков произвольного способа выражения. В романе сформирован текстовой речевой образ предвестника переломных в судьбах героев событий – часто трагических, сверхъестественных. Образ погружён в контекст, а на линейном уровне текста представлен своей «вершиной» – жёлтым цветом, который обозначает соответствующие ситуации, сопряжённые с переломными в судьбах героев событиями. Так, семантическое пространство первой главы романа «Никогда не разговаривайте с неизвестными» окрашено в жёлтый цвет благодаря описанию знойного московского полудня (небывало жаркий закат, знойный воздух, марево и т.д.), многократному упоминанию о трагической роли разлитого Аннушкой подсолнечного (жёлтого цвета) масла, выделению отдельных штрихов, оттеняющих желтизну (рыжеватый гражданин, абрикосовая вода, жёлтая пена, портсигар червоного золота и под.). Сгущение семантического пространства текста по оси «жёлтый» сопряжено с моментом трагической гибели Берлиоза.

Из предметных носителей семы желтизны самостоятельный текстовой образ, подчинённый более глобальному текстовому образу предвестника переломных, чаще трагических, событий являет собою луна и все её производные, связанные с волшебным, ирреальным (луна входит в атрибутику пророчества Воланда Берлиозу; луна – ещё белая – вышла накануне гибели Берлиоза); ползущая луна, упомянутая дважды, было последнее, что увидел Берлиоз; в лунном «всегда обманчивом» свете разглядел поэт истинную атрибутику Воланда – шпагу, трость; в лунном свете рисует Булгаков первую встречу поэта с Мастером.

Вплоть до 13 главы происходит накопление смысловых, стилистических, эмоционально-экспрессивных дополнительных тонов смысла речевых средств – носителей желтизны; в 13 главе выражено авторское отношение к ним:

«Она несла в руках отвратительные, тревожные жёлтые цветы. Чёрт их знает, как их зовут, но они первые почему-то появляются в Москве. И эти цветы очень отчётливо выделялись на чёрном её весеннем пальто. Она несла жёлтые цветы! Нехороший цвет»; «Повинуясь этому жёлтому знаку, я тоже свернул в переулок и пошёл по её следам». Интуитивно воспринимаемое значение жёлтого цвета обретает с этого употребления черты конкретности. Теперь при упоминании любого компонента текстового образа-предвестника (или образа луны) читатель вправе ждать переломных, трагических (жёлтый цвет) или волшебных, ирреальных (луна) событий: встреча Римского с Геллой и вампиром Варенухой; казнь на Лысой горе; превращение Маргариты в ведьму, полёт, ку-

пание, бал у Сатаны, встреча с Мастером, прощальный полёт над землёй. Конечно, это не исключает «обыденного» употребления слов-носителей семы желтизны, хотя обобщённо-символическое значение облучает и их.

Параллельно в романе развивается текстовый речевой образ грозы. Появление грозных туч зачастую сопровождается «адская» атрибутика («в воздухе запахло серой»), наблюдается сочетание с образом, представленным в тексте носителем семы желтизны («желтобрюхая грозная туча», «чёрное дымное брюхо отсвечивало жёлтым»). Прямым свидетельством повышенной текстовой значимости образа является многократно повторенный узловый в архитектонике романа фрагмент описания грозы: «... тьма, пришедшая со Средиземного моря, накрыла ненавидимый прокуратором город». Он служит концовкой одной и началом другой главы, своеобразным паролем, который использовал Азazelло в разговоре с Маргаритой; любимым фрагментом романа Мастера, дважды воспроизводимым Маргаритой; наконец, под это описание стилизована картина последней грозы над Москвой. Возможно, текстовый речевой образ грозы обращён к фоновой информации Ветхого Завета, где грандиозная гроза (потоп) явилась возмездием за несправедную жизнь первого поколения людей (ср. фрагмент эпилога: «Но не столько страшен палач, сколько неестественное освещение во сне, происходящее от какой-то тучи, которая кипит и наваливается на землю, как это бывает только во время мировых катастроф»). В тексте речевого образа тучи выступает как символ возмездия и разрешения конфликта.

Учёт двух текстообразующих категорий позволяет раскрыть подтекст 25 и 26 глав романа, где события пунктиром могут быть представлены в такой последовательности: «Страшную тучу принесло со стороны моря к концу дня, четырнадцатого дня весеннего месяца нисана» – смерть Иуды, убитого по приказу Понтия Пилата; отказ Левия Матвея, доставленного во дворец, взять что-либо из рук Пилата; одобрение Левию Матвеем действий прокуратора, выразившееся в том, что он принял из рук Пилата кусочек пергамента – изменение душевного состояния Пилата, мнящегося 14 нисана и погружённого в мирный сон на рассвете 15 нисана: «Луна быстро выцветала, на другом конце неба было видно беловатое пятнышко утренней звезды. Светильники давным-давно погасли. На ложе лежал прокуратор. Положив руку под щеку, он спал и дышал беззвучно. ...Так встретил рассвет пятнадцатого нисана пятый прокуратор Иудеи Понтий Пилат» (с. 657). Владение фоновыми знаниями, связанными с библейской интерпретацией вечера четырнадцатого нисана, позволяет определить концептуальную значимость фрагмента посредством подтекстовой информации: потребность в возмездии (приближение грозной тучи как символа возмездия и разрешения конфликта) – искупление Пилатом вины (в пределах сво-

их земных возможностей) путём принесения в жертву Иуды – выцветание луны (убывание жёлтого цвета) – чувство исполненного долга (покой и сон).

### Вопросы для самопроверки

1. Чеховские традиции в художественной системе драмы М.А. Булгакова «Дни Турбиных».
2. Жанровая природа драмы «Дни Турбиных».
3. Изображение исторического перелома в судьбе России в романе А. Толстого «Петр Первый» и драме М.А. Булгакова «Дни Турбиных».
4. Изображение русского боевого офицерства в событиях гражданской войны («Дни Турбиных» М.А. Булгакова и «Тихий Дон» М.А. Шолохова).
5. Образ «дома» в творчестве М.А. Булгакова.
6. Революция как «эпилог» «великой державы» в изображении М.А. Булгакова (повесть «Собачье сердце» и драма «Дни Турбиных»).
7. Нравственные критерии оценки революционных событий в образах лирической героини А.А. Ахматовой и героев драмы М.А. Булгакова «Дни Турбиных».
8. Революция как «великий пролог» в драматургии М.А. Булгакова и В. Маяковского.
9. Судьбы народа и интеллигенции в драме М.А. Булгакова «Дни Турбиных».
10. Лирическое в драме «Дни Турбиных».
11. Социальное и философское в конфликте драмы «Дни Турбиных».
12. В чем особенности булгаковской сатиры («Дьяволиада», «Роковые яйца», «Собачье сердце»? Фантастический реализм повестей.
13. Какие три пути, возможные для русской интеллигенции, представлены в образах Алексея Турбина, Мышлаевского и Студзинского?
14. Каким образом Булгаков раскрывает идею обреченности старого мира (белогвардейского движения) и ее художественное воплощение в пьесе?
15. Пьеса «Бег» как трагический эпилог Белого движения.
16. Какова проблематика пьес 30-х годов («Адам и Ева», «Кабала святош» («Мольер»), «Блаженство», «Иван Васильевич», «Александр Пушкин», «Батум»)? В чем особенности конфликтов?
17. История замысла и работа над «закатным» романом «Мастер и Маргарита».
18. Новизна формы романа. «Роман о Пилате» и его место в идейно-художественной структуре произведения. Тема вечности и бесконечности.

19. Образ Га-Ноцри и его роль в создании нравственно-философского подтекста.

20. Единство нравственно-философской проблематики «Романа о Понтии» и «Романа о мастере», созвучие тем, мотивов, сцен, наличие в них образов-двойников и прямых аналогий.

21. Сатирический пласт в романе. Система сатирических персонажей и способы их разоблачения. Роль сюжетно-фантастической линии Воланда и его свиты. Традиции Гете и булгаковское отношение к ним.

## Литература

1. Буслакова, Т.П. Русская литература XX века / Т.П. Буслакова. – М.: Высшая школа, 2001.

2. Вулис, А. Роман М. Булгакова «Мастер и Маргарита» / А. Вулис. – М., 1991.

3. Смелянский, А.М. Михаил Булгаков в Художественном театре / А.М. Смелянский. – М., 1989.

4. Соколов, Б.В. Роман М. Булгакова «Мастер и Маргарита». Очерк творческой истории / Б.В. Соколов. – М., 1991.

5. Чудакова, М.О. Жизнеописание Михаила Булгакова / М.О. Чудакова. – М., 1989.

6. Яновская, Л. Творческий путь Михаила Булгакова / Л. Яновская. – М., 1983.

## ТЕМЫ КУРСОВЫХ РАБОТ

1. Жанр и проблематика «Окаянных дней» И. Бунина.
2. Нравственно-философская проблематика рассказа И. Бунина «Чистый понедельник».
3. «Праситуация» и ее вариации в цикле «Темные аллеи».
4. Тема памяти в романе И. Бунина «Жизнь Арсеньева».
5. «Город, знакомый до слез...» (Образ Петербурга в поэзии О. Мандельштама).
6. Мандельштам как мастер акмеистического направления.
7. Трагическая судьба художника в тоталитарном государстве.
8. «Все исчезает – остается пространство, звезды и певец!» (О. Мандельштам).
9. Эволюция «петровской темы» в творчестве А. Толстого («День Петра», «На дыбе», «Петр Первый»).
10. Толстовская теория жеста и ее воплощение в романе «Петр Первый».
11. Образ царя-реформатора в романе А. Толстого «Петр Первый».
12. Союзники и противники Петра в романе А. Толстого «Петр Первый».
13. «Хождение по мукам» как историко-революционный эпос.
14. Поэтика «Донских рассказов» М. Шолохова: герои, коллизии, сюжеты.
15. Сюжетно-композиционные особенности романа М. Шолохова «Тихий Дон».
16. Эрос и смерть в романе М. Шолохова «Тихий Дон».
17. Аксинья и Наталья: две судьбы и два женских типа в «Тихом Доне».
18. Образ простора, степи и дали в воссоздании национального характера в романе М. Шолохова «Тихий Дон».
19. Трагедия Макара Нагульного.
20. Образ Щукаря и его роль в создании трагикомического начала романа М. Шолохова «Поднятая целина».
21. Концепция человека и истории в советском историческом романе («Петр Первый» А. Толстого) и историческом романе русского зарубежья (М. Алданов «Остров Елены, маленький остров»).
22. Своеобразие поэзии Б. Поплавского и «парижская нота» русской эмиграции.
23. Жанровая специфика романа И. Бунина «Жизнь Арсеньева».
24. «Вечные» проблемы в «Темных аллеях» И. Бунина.
25. Тема русского человека в «Окаянных днях» И. Бунина.

26. Народный герой и человек массы в литературе социалистического реализма («Железный поток» А.С. Серафимовича, «Чапаев» Д.А. Фурманова, «Разгром» А.А. Фадеева).

27. Социально-философская, этико-эстетическая проблематика публицистики Е.И. Замятина.

28. Диалектика «я» и «мы» в антиутопии Е.И. Замятина.

29. Образ провинциальной России в «уездной трилогии» Е.И. Замятина («Уездное», «Алатырь», «На куличках»).

30. Поэтика портретных очерков М. Горького («Лев Толстой», «В.И. Ленин»).

31. «Несвоевременные мысли» М. Горького: проблема «революционной культуры» и «культурной революции».

32. Социально-философская проблематика романа М. Горького «Дело Артамоновых». Эпопея М. Горького «Жизнь Клима Самгина» как «движущаяся панорама четырех предреволюционных десятилетий в истории России» (А.В. Луначарский). Образ народа.

33. Образ Клима Самгина в эпопее М. Горького. Нравственные, политические, философские искания интеллигенции в романе М. Горького «Жизнь Клима Самгина».

34. Поэмы С.А. Есенина «Анна Снегина» и «Черный человек»: проблематика и художественное своеобразие.

35. Творчество М.И. Цветаевой в «эру революции»: темы, идеи, образы, поэтическое мастерство.

36. Философская сатира М.А. Булгакова («Дьяволиада», «Роковые яйца», «Собачье сердце»).

37. Вечное и временное в романе М.А. Булгакова «Белая гвардия». Мотивная и образная структура произведения.

38. Тема Дома и Города в романе М.А. Булгакова «Белая гвардия».

39. Драматическая диалогия М.А. Булгакова о «русской усобице»: «Дни Турбиных», «Бег».

40. Своеобразие булгаковской демонологии в романе М.А. Булгакова «Мастер и Маргарита».

41. Нравственные и социально-философские проблемы в исторической прозе А.П. Платонова: повесть «Епифанские шлюзы».

42. Повести А.П. Платонова «Ямская слобода» и «Сокровенный человек»: проблематика и поэтика.

43. Философская аллегория и социальная сатира в рассказе А.П. Платонова «Усомнившийся Макар».

44. Жанр антиутопии в творчестве А.П. Платонова («Город Градов», «Чевенгур», «Котлован»).

45. Роман А.П. Платонова «Чевенгур»: социально-философская проблематика и поэтика.

46. Образы Саши Дванова и Степана Копенкина в романе А.П. Платонова «Чевенгур»: художественная трансформация архетипов.

## ПРИЛОЖЕНИЯ

Приложение 1.

### ЛУНАЧАРСКИЙ А.В. ДОКЛАД НА 2-М ПЛЕНУМЕ ОРГКОМИТЕТА СОЮЗА ПИСАТЕЛЕЙ СССР 12 ФЕВРАЛЯ 1933 ГОДА

*Впервые по обработанной стенограмме напечатан с сокращениями в «Литературной газете», 1933, № 10, 28 февраля (под названием «Пути и задачи советской драматургии»); в более полном виде – в журнале «Советский театр», 1933, № 2-3, февраль-март (под заглавием «Социалистический реализм»). (Печатается по тексту журнала «Советский театр» с сокращениями.)*

«Во все времена искусство было одной из идеологических общественных надстроек, игравшей активную роль в борьбе классов. Им пользовались господствующие классы для построения общества согласно своим интересам; прибегали к нему, как к орудию борьбы, и классы, противопоставленные историческим развитием классу господствующему. Так называемое «искусство для искусства» – искусство, бегущее от жизни, чрезвычайно далекое от действительных жизненных проблем, даже выражающее презрение к ним, искусство активно или пассивно, сознательно или бессознательно, отмежевывающееся от социальных сил, – все-таки является социальной силой, которая иногда очень прозрачно и определенно служит определенным интересам.

Марксистское искусствоведение и литературоведение отвело фальшивую теорию, будто возможен действительный отход искусства от общественной жизни. Мы раскрыли, что отход от общественной жизни есть определенное отношение к этой общественной жизни.

Наше время – самое великое время, которое когда-либо знало человечество. Наше время – это время героической борьбы за социализм, за то будущее человечества, которое является, в сущности говоря, единственной формой, достойной существования, и против того прошлого, которое еще живет и является недостойным человека существованием. Прошлое это еще не добито, оно цепляется еще за жизнь, старается задушить наше будущее. Мертвый хватает живого.

Мы переживаем величайший всемирный переворот. Требуется напряжение абсолютно всех сил страны, чтобы выполнить исторически продиктованную ей программу.<...>



Наше искусство не может быть ничем иным, как силой, оказывающей огромное влияние на общий ход борьбы и строительства.

Существуют, конечно, такие представители старых и отживших свое время групп (в том числе часть мещанской интеллигенции), которым кажется узостью, что мы все искусство целиком рассматриваем как громадной значительности отряд нашей армии социалистической борьбы и социалистического строительства. Они говорят: «Как же так, Человечество, Личность, Творец, Искусство, – все это с большой буквы, – необъятность темы, метафизика... вечная красота... И вдруг оказывается, что мы зачислены все в армию, что на нас надета красноармейская шапка, все мы оказываемся участниками стратегического плана, может быть, и очень важного, но все-таки ограниченного временем и во всяком случае преходящего по сравнению с тем, чему служили настоящие гении». Такие суждения показывают величайшее историческое недомыслие, потому что вопрос на деле стоит не так: «А не должен ли я слишком замкнуться, не должен ли я слишком сжаться для того, чтобы войти в те рамки, которые от меня требует руководящий класс нашего времени – пролетариат», – а так: «Не слишком ли я болен индивидуализмом, не такой ли я еще маленький в этом индивидуализме, что не в состоянии расширяться до рамок пролетарской революции, не в состоянии настолько подняться до выдвинутых ею задач, чтобы не просто выполнить их по приказу, а целиком проникнуться ими, чтобы моя исконная, моя собственная песня оказалась песней во славу и на пользу именно этих задач».

Я думаю, что это краткое введение к докладу достаточно для сегодняшней моей темы определяет наше понимание общественного значения искусства.

Поскольку такова задача нашего искусства, мы можем сказать, что искусство пролетариата и союзных с ним групп, в основном, не может не быть реалистическим. Почему это так? Уже Плеханов отметил, что все активные классы бывают реалистическими. Маркс говорил, что мы призваны не к тому, чтобы только постигать мир, а к тому, чтобы его переделывать. Но если даже ограничить свою цель только познанием действительности, то и это уже реализм.

Буржуазия, когда она выступила на арену всемирной истории, добиваясь гегемонии, была реалистическим классом. С наибольшей силой выразился буржуазный реализм в такие моменты господства крупной и высших слоев средней буржуазии, когда она чувствовала себя довольной, потому ли, что она побеждала, потому ли, что победила. (Я не имею сегодня времени для того, чтобы остановиться на различии в реализме этих двух фаз исторического развития буржуазии.) В это время развертывался классический буржуазный реализм. Его внутренняя музыка, его основной тон был такой: природа прекрасна,

жизнь есть благо, все, начиная с восхода солнца над землей, на которой мы живем, и кончая каким-нибудь кувшином, в который налита вода и около которого лежит пучок лука и кусок хлеба, – все это благо, все это прекрасно. Задача художника – помочь нам всей душой полюбить нашу обстановку, это наше житье-бытье, эту окружающую нас среду и этот наш образ мыслей, чувств и переживаний.

Такой была нидерландская реалистическая живопись, которую Гегель и вслед за ним Маркс признавали чрезвычайно типичной формой реалистического искусства.

Но довольная собой буржуазия не может относиться к окружающему миру иначе, как статически. Она просто говорит: бытие – есть благо. Во время другого периода торжества буржуазии, когда волны Великой французской революции улеглись и крупная буржуазия, настоящий хозяин, взяла в руки власть, – возник такой же реализм. Именно о нем Ипполит Тэн говорит, что настоящий буржуа требует от художника, чтобы он изобразил его очень похожим, изобразил его сюртук и жилет, его тяжелую золотую цепочку, его не менее тяжелую жену и его любимого мопса. Это – статический, утверждающий реализм.

Но буржуазия – не цельный класс. Существует, как вы знаете, мелкая буржуазия, которая не была удовлетворена победой крупной буржуазии, которая в революционную эпоху высоко поднимала свои знамена – иногда очень близко подходила к власти, даже временно ею овладевала, но затем опять отстранялась ходом событий и довольно жестко подчинилась руководству крупной буржуазии, причем некоторые слои ее пожирались, ибо капитал идет по растоптанным телам мелких самостоятельных производителей, мелких торговцев и т.д. Это создавало в мелкой буржуазии напряженнейшую тоску, чрезвычайное разочарование. Буржуазный реализм симпатичен мелкой буржуазии постольку, поскольку он противопоставлялся старой феодальной культуре, которая старалась запереть человека в тюрьме сословных перегородок и отнять у него последнюю надежду на улучшение его жизни на земле всякими баснями, выдаваемыми за «слово божие». Но мелкая буржуазия, исходя из общего буржуазного реализма, прокладывала, однако, иные пути, которые часто называли отрицательным реализмом.

Отрицательный реализм с особой силой сказался в так называемом натурализме мелкой буржуазии. Вожди этого течения сами очень хорошо раскрывали его сущность, говоря: у нас нет программы. Да и откуда она у них могла быть? У таких писателей, как Гюго, бывших помесью романтика и реалиста, может быть, и была программа, но такое мировоззрение было сплошной фальшью, а не подлинным реализмом.

Мелкие буржуа говорили: «Мы чужды политике. Если пролетариат шебаршит, то ведь это массовый класс, – мы же индивидуалисты. Наше дело писать, как у мира рожа крива. Наше дело описывать, какой подлый строй создала крупная буржуазия, – может быть, несколько впадая в карикатурный тон, но все же с научной честностью».

Таким образом, отрицательный реализм в той части, которая является чисто натуралистической, то есть объективно, чрезвычайно честно описывающей буржуазный строй, сводится к тому, что описание касается, главным образом, отрицательных сторон действительности, ибо действительность вовсе не мила этой части буржуазии. «Мы целиком в плену у буржуазии, мы ее проклинаем, мы доходим до настоящих воплей отчаяния, но освободиться не можем» – таков лейтмотив мелкобуржуазного натурализма.

Если мы возьмем русские литературные формы реализма, то здесь мы найдем либо либерализм (тургеневская школа), либо натуралистический реализм, отражающий ту или иную утопию (как у Толстого), либо реализм, освещаемый светом бездарного, бескостного натурализма, либо, наконец, реализм с отходом в романтику, – нерешительный отход от действительности.

Более решительным отходом от действительности является романтика. Буржуазная романтика имеет своим зерном иллюзию, жажду иллюзии. Художники и теоретики, которые достаточно честны, чтобы понимать, что это – иллюзия, создают «искусство для искусства». Такие люди нам скажут: «Я бегу от действительности. Если я даже ее изображаю, то меня интересует не объект, а изображение само по себе, техника изображения, меня интересует чисто художественная сторона искусства». Очевидно, источником этого ухода от реальных задач является отрицательный реализм. Действительно, художники такого типа иной раз дают реалистические произведения, бичующие буржуазный уклад (Флобер).

Но есть и такие, которые говорят: «Дело не столько в искусстве для искусства, сколько в успокаивающей, умиротворяющей, уводящей от политики фантазии, великолепной дочери человеческого духа, – фантазии, которая уносит в царство совершенно свободного воображения». Тут есть разные переходы и градации.

Примером величайшего фантаста является Э.–Т.–А. Гофман, который изображает действительность сатирически, как отрицательный реалист, но вместе с тем вдвигает в действительность чисто фантастические типы. Эти фантастические типы у него разрешаются в жизни через кафе, через пиво, через водку. Возьмите гофманского студента – здесь мы имеем богемский отход от действительности, с прославлением мансардного кафе и веселых радостных призраков. Если вы признаете их мечтой – это будет романтическая фантасти-

ка, уводящая от жизни. Если же вы признаете в этом противопоставляемый реальной жизни другой, но якобы тоже действительный мир, – вы впадаете в мистику, – это будет стремление опереться не на науку, а на «нечто другое». Это «другое» – чрезвычайно властное, и оно кончается, по выражению Ницше о Вагнере, падением «к подножию креста».

Таков диапазон буржуазного искусства – статический реализм, отрицательный реализм, желание противопоставить действительности разной степени романтическую иллюзорность.

Исключением являются отдельные проблески, напоминающие тенденции пролетарского искусства. Авторами таких произведений были немногие представители молодой буржуазии, ею же растоптанные, это были, согласно терминологии Ленина, сторонники американских путей развития.

В чем заключается социалистический реализм?

Прежде всего, – это тоже реализм, верность действительности.

Мы не отрываемся от действительности. Мы признаем действительность как арену нашей деятельности, как материал, как задание. Но этот реализм дает описание человечества со всеми темными эпизодами, которые были, со всеми ужасами феодального и буржуазного рабства или жестокостью наступающего или отстаивающего свое существование капитализма. Мы знаем, что эти формации были неизбежными ступенями, но которым общественное развитие шло к тем условиям, которые созданы сейчас в нашем Союзе, к тому, чтобы человечество вступило в царство свободы. Нам чуждо мелкобуржуазное отрицание действительности, мнимая борьба с ней путем ухода в мнимо-свободную фантастику.

Мы принимаем действительность, мы принимаем ее не статически, – да как же мы могли бы признать ее в статике? – прежде всего мы принимаем как задание, как развитие.

Наш реализм сугубо динамичен.

Пролетарский реалист, присматриваясь к действительности, видит, что основная движущая сила истории в прошлом, настоящем и ближайшем будущем – это классовая борьба.

Можно, конечно, представить себе социалистического реалиста, которому это еще не совсем ясно. Это будет социалистический реалист подготовительного класса, который он, надо надеяться, скоро пройдет, потому что не так уж трудно усвоить себе истину, что вся человеческая история, каждый ее фрагмент в повседневном событии жизни любого отдельного человека насыщены силовыми линиями классовых противоречий (значительно труднее, конечно, правильно понимать конкретные проявления этого основного закона).

Социалистический реалист понимает действительность как развитие, как движение, идущее в непрерывной борьбе противоположностей. Но он не только не статик, он и не фаталист: он находит себя в этом развитии, в этой борьбе, он определяет свое классовое положение, свою принадлежность к известному классу или свой путь к этому классу, он определяет себя как активную силу, которая стремится к тому, чтобы процесс шел так, а не иначе. Он определяет себя как выражение исторического процесса, с одной стороны, а с другой стороны, – как активную силу, которая определяет собой ход этого процесса.

Меньшевицкий фатализм, осмеливающийся выдавать себя за марксизм, тот лжемарксизм, в котором Маркс неповинен ни одной каплей чернил, затраченной на его произведения, в сущности говоря, если не статичен, то фаталистичен и склонен поэтому устранять человеческую волю из действительности. Меньшевицким типом писателя будет такой писатель, который говорит о развитии, но говорит «бесстрастно» и «объективно».

Когда-то Михайловский утверждал, что марксист (он имел в виду революционного марксиста) должен быть бесстрастен, потому, что ведь он считает, что все развивается по определенным законам. Ленин дал ему сокрушительную отповедь. Участник борьбы, видящий, где зло и где добро, прекрасно понимающий пути, которыми нужно идти, знающий, как нужно организовать еще дезорганизованные силы, чтобы ускорить процесс, выпрямить дорогу, – полон любви и ненависти, гнева и восторга, он весь переполнен чувством.

Подлинно революционный социалистический реалист – человек напряженных эмоций, и это придает его искусству огонь и яркость красок.

Социалистический реалист не может быть статиком, не может быть фаталистом, он полон страсти, он – боевой.<...>

Может ли существовать социалистическая романтика? Ведь мы довольны действительностью, принимаем действительность, – откуда, же быть романтике?

Я уже отметил, что мы довольны действительностью, поскольку она представляет собой развитие, поскольку тенденции ее развития нам родственны, поскольку мы с ними идем вместе, поскольку эти тенденции в нашей груди живут. Мы принимаем действительность потому, что вчерашний день и завтрашний день схватились в борьбе в сегодняшнем дне, потому, что мы – представители и участники борьбы за завтрашний день.

Но по этой же причине мы не совсем довольны действительностью. Действительностью в разрезе сегодняшнего дня мы очень часто недовольны, у нас много врагов и у нас много сотрудников и союзников, которые не всегда на высоте наших задач. Мы должны видеть настоящие трудности, потому что горе тому, кто воображает, что мы находимся на таком победном повороте

борьбы, когда можно сложить ручки на брюшке. Такого рода чванство – такое же преступление, как и смирение, которое говорит: «Где уж нам, что уж мы» – и под этим предлогом отрекается от больших задач. Мы принимаем действительность в движении и хотим, чтобы она двигалась быстро. Нам хочется ее активные силы как можно скорее организовать, как можно более их сплотить. В этом деле большой силой в наших руках является искусство.

Искусство имеет не только способность ориентировать, но и формировать. Дело не только в том, чтобы художник показал всему своему классу, каков мир сейчас, но и в том, чтобы он помог разобраться в действительности, помог воспитанию нового человека. Поэтому он хочет ускорить темпы развития действительности, и он может создать путем художественного творчества такой идеологический центр, который стоял бы выше этой действительности, который подтягивал бы ее вверх, который позволил бы заглядывать в будущее и этим ускорял бы темпы.

Это открывает доступ элементам, строго говоря, выходящим за формальные рамки реализма, но нисколько не противоречащим реализму по существу, потому что это не уход в мир иллюзии, а одна из возможностей отражения действительности, – реальной действительности в ее развитии, в ее будущем.

<...> Описать реального великого пролетарского вождя – это гигантская задача, для которой нужен очень высокий уровень мировоззрения и огромный талант. Но описать и самые коллективы в виде синтетических образов – это тоже важная и большая задача для большого писателя.<...>

Таким образом, мы видим, что рядом с гигантской задачей социалистического реализма – давать изображения, полные правдоподобия, исходить из действительного объекта и точно описывать его, – уяснять его, – всегда, однако, так, что развитие, движение, борьба в нем должны чувствоваться, – рядом с этой формой возможен, в сущности говоря, социалистический романтизм, но такой, который совершенно отличен от буржуазного романтизма. В силу огромной нашей динамичности он привлекает к действию такие области, в которых и фантазия, и стилизация, и всевозможная свобода обращения с действительностью играет очень большую роль.

Вообразите теперь, что среди нас существуют, – если не существуют, то это очень хорошо, – буржуазные романтики. Если им сказать, что социалистический реализм не отрицает романтики, они сейчас же подхватят: «Ах, не отрицаете? Как приятно. В таком случае я должен сказать, что в романтике интересует меня чистая игра фантазии. Я, как голубей, гоняю свою мечту и слежу, как она уплывает в голубые небеса». Или иной, чего доброго, скажет: «Верно, не все уперлось в реализм. Есть же у человека душа, и эта душа склонна утверждать, что она бессмертна, – почему бы об этом не поговорить, хоть

слегка? Реализм реализмом, но есть и бессмертная душа или, можно сказать, мечта о бессмертной душе. У нас объявлена свобода религии, и если я, например, пришел к выводу, что в православной церкви далеко не все так пошло и старо, как казалось, – дайте мне в художественной форме изложить мои воззрения».

Зависит от рамок той свободы, которую мы можем в боевое время предоставить, насколько сурово к такого рода «романтикам» мы будем относиться, и если государственный аппарат сочтет нужным такие произведения пропустить или, может быть, по недоразумению или незоркости (хотя он чрезвычайно зорок) пропустит, то критика, во всяком случае, должна им дать сильнейший отпор, ибо там, где пахнет подобной «романтикой», – там пахнет мертвечиной. И не просто мертвечиной. Мертвецы, которые лежат на кладбище, нас не интересуют, и если их даже хоронят такие же мертвецы, мы говорим: «Пусть мертвые хоронят мертвых». Но мертвецы, которые сидят в служебных креслах редакций, которые, черт их побери, пишут романы или драмы, такие же мертвые, как они сами, – это ведь мертвецы, которые распространяют вокруг себя миазмы, отравляющие живую жизнь. Нет, извините, здесь не до терпимости.

Социалистический реализм есть широкая программа, он включает много различных методов, которые у нас есть, и такие, которые мы еще приобретаем, но он насквозь отдается борьбе, он весь насквозь – строитель, он уверен в коммунистическом будущем человечества, верит в силы пролетариата, его партии и его вождей, он понимает великое значение того первого основного боя и того первого акта мирового социалистического строительства, которое происходит в нашей стране.

Статический реализм, идеалистические тенденции – этому хорошо живется за рубежом нашего Союза, это поддерживает зло мира, это вчерашний день, это наш враг, и по этой линии мы будем вести беспощадную борьбу.

Не в том дело, чтобы мы друг друга попрекали, что здесь, скажем, не выдержан достаточно точный реализм и допущен стилизационный метод, – внутри нашего лагеря мы должны уважать и поддерживать друг друга. Дело в том, чтобы наш писательский мир, наш критический мир, как весь наш рабочий мир, как весь наш боевой и строящийся мир, были соединены воедино против общего врага, – все равно – живет ли он за границей или здесь, или же находится внутри нас. Потому что если и внутри нас просыпается этот враг, если он внутри нас нашептывает статическое разочарование или идеалистическое бегство от жизни, мы поступим так, как Маяковский говорит по поводу некоторых своих песен: наступим этому врагу на горло...

\* \* \*

Драматургия занимает совершенно особое место в литературе. Во все времена, когда классовая борьба обострялась, драматургия выдвигалась на первый план, и это потому, что если вся литература служит классовой борьбе, то наиболее активно действует драматургия через театр. Мы это прекрасно понимаем, и у нас не может быть равнодушия к этой совершенно исключительной силе. Театр нагляден, в высшей степени нагляден и поэтому чрезвычайно эмоционален, сильно затрагивает чувства людей. Кроме того, он прямо и непосредственно действует на большие коллективы, сливает в одинаковом впечатлении, в одинаковых чувствах тысячи людей. Все это заставляет нас, считаясь с тем, что мы должны всячески повышать воздействие социалистического искусства на массы, – обратить особое внимание на театр.

Театр немислим без драматургии. Когда мы присматриваемся к драматургии, то видим, что ей больше чем всякой другой области искусства присущ диалектический характер, – даже у классиков, которым диалектика чужда. Заметьте, что я не говорю «диалектико-материалистический характер», потому что бывают пьесы, которые вовсе не материалистичны, но они всегда в большей или меньшей мере, иногда в очень сильной мере, диалектичны. Пьеса развертывает перед читателем (а главным образом перед зрителем) действительность, как она течет, не рассказывает в эпическом порядке, как о прошлом, а непосредственно дает непрерывное течение событий. <...> Пьесы, в которых нет развития, в которых нет столкновения противоречий, – просто очень плохие пьесы. Если такая пьеса нравится, то это не потому, что она – хорошая драма, может быть, это очень хорошее лирическое произведение.

Так как социалистическое искусство стремится изобразить явления в их беге, в их конфликтах и выводах или прогнозах, которые отсюда следуют, – то никакая другая художественная форма не является в такой мере соответствующей духу социалистического реализма, как именно драма. При этом, само собой, для нас ясен классовый характер драматических конфликтов. Они могут происходить между отдельными лицами, могут происходить в одном и том же лице, в диалоге или монологе. Но если вы видите «две души в груди» действующего лица, то это борьба разных социальных идей, разных строев чувств, и это отвечает тем или иным идеям и чувствам различных классов, участвующих в борьбе. Можно было бы с этой точки зрения просмотреть целый ряд величайших произведений искусства, и вы это всегда откроете. Такое исследование – одна из задач нашего театроведения и литературоведения.

В связи с этим я хотел бы поставить один вопрос, который немало волновал нас. Одно время было в ходу говорить, что художник, в том числе и драматург, должен хорошенько изучить диалектический материализм, понять, какие



формы диалектический материализм принимает в художественном творчестве, и затем, соответственно этому, уже и писать. Конечно, такой подход к делу совершенно неправилен. Во-первых, неверно думать, будто социалистический реализм доступен только людям, полностью обладающим знанием философии диалектического материализма. Это значило бы отрывать некоторую небольшую группу отлично изучивших философию марксизма писателей (если есть такие) и только их считать «правоверными» социалистическими писателями, по отношению к которым все другие окажутся в положении изгоев. Это совершенно неправильно. Творчество писателя социалистического реализма может, конечно, опираться на вполне изученную теорию марксизма-ленинизма. Но можно себе представить человека, который страстно желает бороться и активно борется за социализм и очень мало знает о диалектическом материализме. Художественно изображая социалистическую революцию, практика которой целиком его захватила, он может инстинктивно вскрыть много важнейших черт нашей действительности. Человек ясно понимает, какая идет борьба, он становится на определенную сторону в этой борьбе, но не настолько философски грамотен, чтобы иметь право претендовать на целостный охват жизни, какой дает диалектический материализм. Такой писатель пишет со всей простотой непосредственного наблюдения. Но когда написанное им поступает в пролетарский штаб – в нашу партию, оно может оказаться великолепным и художественным полуфабрикатом для точного диалектико-материалистического вывода.

Таким образом, здесь внутри литературы социалистического реализма могут быть чрезвычайно большие градации.

Задачи драматургии огромны и огромны ее возможности. Мы не считаем так называемые драматургические жанры какими-то незыблемыми категориями и не думаем, чтобы наши драматурги должны были в своем творчестве связывать себя перегородками жанров. Не только трагедия, комедия и драма могут проникать друг в друга, но в драме могут жить даже элементы эпоса и лирики. Тем не менее можно взять старую терминологию за исход и спросить себя, например, *может ли существовать социалистическая трагедия?*

<...> Почему же нашему драматургу не взять трагедию Мюнцера, почему не показать героическую гибель героев крестьянских и пролетарских революций первого времени, почему не показать не упавшего с неба героя, не оторванного от земли гения, а вождя класса – того класса, которому еще не суждено было победить, но частичное поражение которого было, как говорил Маркс о Коммуне, величайшим залогом дальнейших побед. Ведь это было бы театральное произведение, воспевающее высокотрагичный образ – образ, который вызывает в нас горячее сострадание, громадное уважение и вместе с тем

внушает новую бодрость. Чем ближе эпоха, из которой взят такой герой, к нашему времени, тем менее напрасна его гибель и тем ближе его действительность к тому завершению классовой борьбы, к которому мы подошли вплотную сейчас.

Однако и в наше время элементы трагичности еще не изжиты, потому что жертвы все еще не только возможны, но и необходимы. Нужны были жертвы гражданской войны, нужны жертвы классового конфликта между старым и новым миром, происходящего во всех странах. Беспреданно приносятся жертвы в нашей борьбе с теми внутренними врагами, которые сейчас оказывают ожесточеннейшее сопротивление и которые, проникая даже в социалистические формы нового быта, стараются исказить их содержание. Идет борьба не на живот, а на смерть. Наши задачи могут превзойти наши силы, если только эти силы не будут достаточно напряжены. И поэтому воздавать славу жертвам нашей борьбы, изображать жертвы этой отныне победоносной борьбы, – это, несомненно, важнейшая задача и великолепная база для современной трагедии.

А современная комедия? Один из наших теоретиков высказал суждение, что пролетариату чужд юмор. В самом деле, что такое юмор? Это смех смягчающий, это такое настроение, когда и смешно и жалко того, над кем смеетесь, или хотя и смешно, но нужно понять и простить. Так вот, – говорил один товарищ, – для мелкой буржуазии, робкой и половинчатой, нужно было не смеяться, а улыбаться, ей нужна была не сатира, а юмор. А пролетариат беспощаден, если он смеется, то убивает смехом насмерть.

Злая комедия, комедия-сарказм, нам полностью дается в своих реалистических формах, когда мы стараемся дать возможно конкретно образы наших врагов, освещая их так, чтобы видна была их гнилость и подлость, и отсюда можно идти дальше – к карикатуре и гиперболе любой остроты. Вспомните, как Щедрин послал двух генералов на необитаемый остров и свел их с мужиком для того, чтобы ярче показать отношение паразитарного командующего класса к этому питающему и угнетенному мужику.

Наша комедия может перерасти и в аристофановские формы комедии, то есть пользоваться любой степенью фантастичности, чтобы подчеркнуть особенно ярко те или другие осмеиваемые нами явления.

Бытовая драма была одно время чрезвычайно важным лозунгом и в известной степени экзаменом передовой буржуазии. Она противопоставлялась трагедии с ее высокопоставленными героями; трагическим героем, как казалось феодалам, может быть только высокопоставленное лицо, иначе это – не трагедия, так как страдание и борьба плебея не могут возбудить высокие чувства. Бытовая драма противопоставляла тогдашнему принижающему отношению к низшим классам, которые выводили в дворянском театре только как шутов,

серьезность повседневной буржуазной жизни. Какой-нибудь такой факт, что почтенному буржуа трудно выдать свою дочь замуж без приданого, являлся центром драматического действия. Чем проще был сюжет, тем больше он подкупал мещанскую публику. Сама по себе драма, которая изображает житейское бытие, мне кажется, вряд ли найдет себе место в нашей драматургии, потому что житейское бытие – это статическое бытие, и мы могли бы изображать его только как отрицательное явление. <...>

Что такое драматургия? Драматургия – часть литературы. Что такое для нас художественная литература? Это определенный, чрезвычайно важный общественный акт мышления, чувствования и творчества. В этом акте общество через определенных своих представителей, через определенных своих агентов, которые имеют к этому способности, совершает акт самопознания, самосуда, самоорганизации. Это – огромный сознательный, социальный акт. <...>

Общественное классовое сознание, которое действует через драматургов, выдвигает то, что мы можем назвать драматургической литературой данного десятилетия, данного года и т.д.; театр старается повысить советский характер того, что надо подчеркнуть, того, что должно быть подчеркнуто, довести как можно лучше заложенные тут сокровища или исправить ошибки, и в этом отношении театр и драматургия должны войти между собою в определенное взаимодействие. <...> Когда драматург знает театр, он открывает для своего творчества много новых возможностей. Нельзя быть хорошим драматургом, не зная театра, так же как нельзя быть полноценным композитором, не зная музыкальных инструментов. В этом смысле должно быть определенное взаимодействие. Но надо всегда твердо помнить, что драматургия как социальное содержание есть то, что создает советский театр; советский театр как явление формальное есть то, что должно эту советскую драматургию сделать наивысше выразительной. Когда театр дает новую форму – это чрезвычайно хорошо, но для этого нужно определенное взаимодействие, в котором вести может только социальное содержание, но никоим образом не форма.

Что такое новаторство? Новаторство есть нахождение таких путей или методов, которые до сих пор не были найдены, которыми до сих пор не пользовались и которые вытекают из новых задач, ставящих перед нами ту или другую техническую проблему. <...>

Драматургия должна бороться за науку, потому что если драматург не знает действительности, то он будет поверхностный, и у него всегда будет страшно мало красок. Он должен бороться за технику, потому что он иначе не будет выразителем действительности, не будет настоящим искусным творцом. Мы боремся за науку и технику для того, чтобы повысить уровень нашей специфической области и дать ее на общую службу социализму. <...>»

**М. ГОРЬКИЙ**  
**ЗАКЛЮЧИТЕЛЬНАЯ РЕЧЬ НА ПЕРВОМ ВСЕСОЮЗНОМ СЪЕЗДЕ**  
**СОВЕТСКИХ ПИСАТЕЛЕЙ 1 СЕНТЯБРЯ 1934 ГОДА**

*М. Горький. Собрание сочинений в тридцати томах*  
*М., ГИХЛ, 1953*

*Том 27. Статьи, доклады, речи, приветствия (1933-1936)*

«Итак – первый всеобщий съезд литераторов Союза Советских Социалистических Республик и областей кончил свою работу. Работа эта оказалась настолько значительной и разнообразной, что сейчас, в заключительном слове, я могу только внешне очертить ее глубокий смысл, могу отметить только наиболее существенное из того, что ею обнаружено. До съезда и в начале его некоторые и даже, кажется, многие литераторы не понимали смысла организации съезда. «Зачем он? - спрашивали эти люди. – Поговорим, разойдемся, и все останется таким, как было». Это – очень странные люди, и на съезде их справедливо назвали равнодушными. Глаза их видят, что в нашей действительности кое-что еще остается «таким, как было», но равнодушию их не доступно сознание, что остается лишь потому, что у пролетариата, хозяина страны, не хватает времени окончательно разрушить, уничтожить эти остатки. Эти люди вполне удовлетворены тем, что уже сделано, что помогло им выдвинуться вперед, на удобные позиции, и что укрепило их природное равнодушие индивидуалистов. Они не понимают, что все мы – очень маленькие люди в сравнении с тем великим, что совершается в мире, не понимают, что мы живем и работаем в начале первого акта последней трагедии трудового человечества. Они уже привыкли жить без чувства гордости смыслом личного бытия и заботятся только о том, чтоб сохранить тусклую светлость, тусклое сиятельство своих маленьких, плохо отшлифованных талантов. Им непонятно, что смысл личного бытия – в том, чтобы углублять и расширять смысл бытия многомиллионных масс трудового человечества. Но вот эти миллионные массы прислали на съезд своих представителей: рабочих различных областей производства, изобретателей, колхозников, пионеров. Перед литераторами Союза Социалистических Советов встала вся страна, - встала и предъявила к ним – к их дарованиям, к работе их – высокие требования. Эти люди – великое настоящее и будущее Страны Советов.



наиболее индивидуального, ошибаемся, считая наш опыт единоличной собственностью, тогда как он – внушение действительности и – в прошлом – очень тяжелый дар ее. В прошлом, товарищи, ибо все мы уже видели и видим, что новая действительность, творимая партией большевиков, воплощающей разум и волю масс, - новая действительность предлагает нам дар прекрасный – небывалый дар интеллектуального цветения многих миллионов рабочего люда. Я напомним замечательную речь *Всеволода Иванова*, речь эта должна остаться в нашей памяти как образец искренней самокритики художника, мыслящего политически. Такого же внимания заслуживают речи *Ю. Олеши*, *Л. Сейфуллиной* и многих других. Года два тому назад *Иосиф Сталин*, заботясь о повышении качества литературы, сказал писателям-коммунистам: «Учитесь писать у беспартийных». Не говоря о том, научились ли чему-либо коммунисты у художников беспартийных, я должен отметить, что беспартийные не плохо научились думать у пролетариата. (*Аплодисменты.*)

<...> Литераторы Союза Советских Социалистических Республик видят, для кого они работают. Читатель сам приходит к ним, читатель называет их «инженерами душ» и требует, чтоб они организовали простыми словами в хороших, правдивых образах его ощущения, чувствования, мысли, героическую его работу. Такого плотного, непосредственного единения читателя с писателем никогда, нигде не было, и в этом факте – трудность, которую мы должны преодолеть, но в этом факте наше счастье, которое мы еще не научились ценить. Так же, как и культуры братских нам республик, национальные по формам, остаются и должны быть социалистическими по существу, - наше творчество должно остаться индивидуальным по формам и быть социалистически ленинским по смыслу его основной, руководящей идеи. Смысл этот – освобождение людей от пережитков прошлого, от внушения преступной и искажающей мысль и чувство классовой истории, - истории, воспитывающей людей труда – рабами, интеллигентов – двоедушными или равнодушными, анархистами или ренегатами, скептиками и критиками или же примирителями непримиримого. В конце концов съезд дает право надеяться, что отныне понятие «беспартийный литератор» останется только формальным понятием, внутренне же каждый из нас почувствует себя действительным членом ленинской партии, так прекрасно и своевременно доказавшей свое доверие к чести и работе литераторов беспартийных разрешением всесоюзного съезда.<...>

Повторяю: начало искусства слова – в фольклоре. Собирайте ваш фольклор, учитесь на нем, обрабатывайте его. Он очень много дает материала и вам и нам, поэтам и прозаикам Союза. Чем лучше мы будем знать прошлое, тем легче, тем более глубоко и радостно пойдем великое значение творимого нами на-

стоящего. Речи на заседаниях съезда и беседы вне зала заседаний обнаружили единство наших чувств и желаний, единство целеустремленности и обнаружили недопустимо малое знакомство наше с искусством и вообще с культурой братских республик. Если мы не хотим, чтоб погас огонь, вспыхнувший на съезде, мы должны принять все меры к тому, чтоб он разгорелся еще ярче. Необходимо начать взаимное и широкое ознакомление с культурами братских республик.

<...> Мы находимся еще в той стадии развития, когда нам следует убеждать самих себя в нашем культурном росте. Из всего, что говорилось на съезде, наиболее существенно и важно то, что многие молодые литераторы впервые почувствовали свое значение и ответственность перед страной и поняли свою недостаточную подготовленность к работе. Коллективные работы над созданием книг, освещающих процессы грандиозного труда, изменяющего мир и людей, послужат для нас прекрасным средством самовоспитания, самоукрепления. При отсутствии серьезной, философской критики, так печально показанной фактом немоты профессиональных критиков на съезде, нам необходимо самим приняться за самокритику не на словах, а на деле, непосредственно в работе над материалом.

К методу коллективного труда литераторов товарищ *Эренбург* отнесся скептически, опасаясь, что метод такой работы может вредно ограничить развитие индивидуальных способностей рабочей единицы. Товарищи Всеволод Иванов и Лидия Сейфуллина, возразив ему, мне кажется, рассеяли его опасения.

Товарищу *Эренбургу* кажется, что прием коллективной работы – это прием работы бригадной. Эти приемы не имеют между собой иного сходства, кроме физического: в том и другом случае работают группы, коллективы. Но бригада работает с железобетоном, деревом, металлом и т.д., всегда с определенно однообразным материалом, которому нужно придать заранее определенную форму. В бригаде индивидуальность может выявить себя только силою напряжения своей работы.

Коллективная работа над материалом социальных явлений, работа над отражением, изображением процессов жизни, - среди коих, в частности, имеют свое место и действия ударных бригад, - это работа над бесконечно разнообразными фактами, и каждая индивидуальная единица, каждый писатель имеет право выбрать для себя тот или иной ряд фактов сообразно его тяготению, его интересам и способностям. Коллективная работа литераторов над явлениями жизни в прошлом и настоящем для наиболее яркого освещения путей в будущее имеет некоторое сходство с работой лабораторий, научно-

экспериментально исследующих те или иные явления органической жизни. Известно, что в основе всякого метода заложен эксперимент, - исследование, изучение – и этот метод в свою очередь указывает дальнейшие пути изучения.

Я имею смелость думать, что именно метод коллективной работы с материалом поможет нам лучше всего понять, чем должен быть социалистический реализм. Товарищи, в нашей стране логика деяний обгоняет логику понятий, вот что мы должны почувствовать.

Моя уверенность в том, что этот прием коллективного творчества может дать совершенно оригинальные, небывало интересные книги, такова, что я беру на себя смелость предложить такую работу и нашим гостям, отличным мастерам европейской литературы. (*Аплодисменты.*)

<...> Суть дела в том, что в Европе и всюду в мире писатель, которому дороги многовековые завоевания культуры и который видит, что в глазах капиталистической буржуазии эти завоевания культуры потеряли цену, что в любой день книга любого честного литератора может быть сожжена публично, - в Европе литератор все более сильно чувствует боль гнета буржуазии, опасается возрождения средневекового варварства, которое, вероятно, не исключило бы и учреждения инквизиции для еретически мыслящих.

В Европе буржуазия и правительства ее относятся к честному литератору все более враждебно. У нас нет буржуазии, а наше правительство – это наши учителя и наши товарищи, в полном смысле слова товарищи. Условия момента иногда побуждают протестовать против своеволия индивидуалистической мысли, но страна и правительство глубоко заинтересованы необходимостью свободного роста индивидуальности и предоставляют для этого все средства, насколько это возможно в условиях страны, которая принуждена тратить огромное количество средств на самооборону против нового варвара – европейской буржуазии, вооруженной от зубов до пяток.

Наш съезд работал на высоких нотах искреннего увлечения искусством нашим и под лозунгом: возвысить качество работы! Надо ли говорить, что чем совершеннее орудие, тем лучше оно обеспечивает победу. Книга есть главнейшее и могущественное орудие социалистической культуры. Книг высокого качества требует пролетариат, наш основной, многомиллионный читатель; книги высокого качества необходимы сотням начинающих писателей, которые идут в литературу из среды пролетариата – с фабрик и от колхозов всех республик и областей нашей страны. Этой молодежи мы должны внимательно, непрерывно и любовно помогать на трудном пути, избранном ею, но, как справедливо сказала Сейфуллина, не следует торопиться «делать их писателями» и следует помнить указание товарища Накорякова о бесплодной, убыточной трате народ-



ных средств на производство книжного брака. За этот брак мы должны отвечать коллективно.

О необходимости повысить качество нашей драматургии горячо и убедительно говорили все наши драматурги. Я уверен, что организация «Всесоюзного театра» и «Театра классиков» очень поможет нам усвоить высокую технику древних и средневековых драматургов, а драматургия братских республик расширит пределы тематики, укажет новые оригинальные коллизии.

В докладе *Бухарина* есть один пункт, который требует возражения. Говоря о поэзии *Маяковского*, Н.И. Бухарин не отметил вредного – на мой взгляд – «гиперболизма», свойственного этому весьма влиятельному и оригинальному поэту. Как пример такого влияния я беру стихи весьма даровитого поэта *Прокофьева*, - кажется, это он редактировал роман *Молчанова* «Крестьянин», - роман, о котором говорилось в «Литературных забавах», в коем кулакоподобный мужичок был прославлен как современный нам Микула Селянинович. Прокофьев изображает стихами некоего Павла Громова – «великого героя», тоже Микулу. Павел Громов – изумительное страшилище.

Всемирная песня поется о нем,  
Как шел он, лютуя мечом и огнем.  
Он – *плечи, что двери* – гремел на Дону.  
И пыль от похода затмила луну.  
Он – *рот, словно погреб* – шел, все пережив.  
Так волк не проходит и рысь не бежит.  
Он – *скулы, что доски, и рот, словно гроб* –  
Шел полным хозяином просек и троп.

В другом стихотворении Прокофьев изображает такого страшного:

Старший сын не знает равных,  
*Ноги – бревна, грудь – гора.*  
Он один *стоит, как лавра,*  
Вдоль мощеного двора.  
*...У него усы – что вожжи,*  
*Борода – что борона.*  
*...Семь желанных любит вдруг.*

Какой козел! Кстати, лавра – это богатый, многолюдный монастырь, почти городок, как, например, Киевская и Троице-Сергиевская лавры.

Вот к чему приводит гиперболизм Маяковского! У Прокофьева его осложняет, кажется, еще и гиперболизм *Клюева*, певца мистической сущности крестьянства и еще более мистической «власти земли».

<...> Закончив свою работу, всесоюзный съезд литераторов единогласно выражает искреннюю благодарность правительству за разрешение съезда и широкую помощь его работе. Всесоюзный съезд литераторов отмечает, что успехи внутреннего, идеологического объединения литераторов, ярко и солидно обнаруженные на заседаниях съезда, являются результатом постановления ЦК партии Ленина - Сталина от 23 апреля 1932 года, - постановления, коим осуждены группировки литераторов по мотивам, не имеющим ничего общего с великими задачами нашей советской литературы в ее целом, но отнюдь не отрицающим объединений по техническим вопросам разнообразной творческой работы. <...> Самовоспитание путем самокритики, непрерывная борьба за качество книг, плановость работы, - насколько она допустима в нашем ремесле, - понимание литературы как процесса, творимого коллективно и возлагающего на нас взаимную ответственность за работу друг друга, ответственность перед читателем – вот выводы, которые мы должны сделать из демонстрации читателей на съезде.

Эти выводы обязывают нас немедленно приступить к практической работе – организации всесоюзной литературы как целого.

Мы должны обработать огромный и ценнейший материал выступлений на съезде, дабы он служил нам *временным* – я подчеркиваю слово «временным» - руководством в дальнейшей нашей работе, должны всячески укреплять и расширять образовавшуюся на съезде связь с литературами братских республик. На съезде, пред лицом представителей революционной литературы Европы, печально и недостойно литературы нашей обнаружилось плохое знание или полное незнание нами европейских языков. Ввиду того, что наши связи с писателями Европы неизбежно будут расширяться, мы должны ввести в обиход свой изучение европейских языков. Это нужно еще и потому, что откроет пред нами возможность чтения в подлинниках величайших произведений живописи словом.

Не менее важно знание нами языков армян, грузин, татар, тюрков и т.д. Нам необходимо выработать общую программу для занятий с начинающими писателями, - программу, которая исключила бы из этой работы субъективизм, крайне вредный для молодых. Для этого нужно объединить журналы «Рост» и «Литературная учеба» в один журнал литературно-педагогического характера и отменить мало успешные занятия отдельных писателей с начинающими. Работы много, все это – совершенно необходимое дело. В нашей стране недопусти-

мо, чтоб рост литературы развивался самотеком, мы обязаны готовить смену себе, сами расширять количество работников слова. Необходимо обсудить вопрос об организации в Москве «Театра классиков», в котором разыгрывались бы исключительно пьесы классического репертуара. Они, знакомя зрителя и литераторов с образцами драматического творчества древних греков, испанцев и англичан средневековья, повышали бы требования зрителя к театру, литераторов – к самим себе.<...>

Дорогие товарищи!

Пред нами огромная, разнообразная работа на благо нашей родины, которую мы создаем как родину пролетариата всех стран.

*За работу, товарищи!*

*Дружно, стройно, пламенно - за работу!*

*Да здравствует дружеское, крепкое единение работников и бойцов словом, да здравствует всесоюзная красная армия литераторов!*

*И да здравствует всесоюзный пролетариат, наш читатель, - читатель-друг, которого так страстно ждали честные литераторы России XIX века и который явился, любовно окружает нас и учит работать!*

*Да здравствует партия Ленина – вождь пролетариата, да здравствует вождь партии Иосиф Сталин! (Бурные, долго не смолкающие аплодисменты, переходящие в овацию. Все встают и поют «Интернационал».)»*

**ЦЕНТРАЛЬНЫЙ ИСПОЛНИТЕЛЬНЫЙ КОМИТЕТ СССР**  
**ПОСТАНОВЛЕНИЕ «О ПОРЯДКЕ ВЕДЕНИЯ ДЕЛ О ПОДГОТОВКЕ**  
**ИЛИ СОВЕРШЕНИИ ТЕРРОРИСТИЧЕСКИХ АКТОВ»**  
**1 ДЕКАБРЯ 1934 ГОДА № 23**

ПРОТОКОЛ № 112 заседания Президиума Центрального Исполнительного Комитета Союза ССР

ПРОВЕДЕНО ОПРОСОМ ЧЛЕНОВ ПРЕЗИДИУМА ЦИК СОЮЗА ССР от 1 декабря 1934 года I. О порядке ведения дел о подготовке или совершении террористических актов.

(Вн. Секретарем ЦИК Союза ССР). Дело № 532/10 1. Предложить следственным властям вести дела обвиняемых в подготовке или совершении террористических актов ускоренным порядком.

2. Предложить судебным органам не задерживать исполнения приговоров о высшей мере наказания из-за ходатайств преступников данной категории о помиловании, так как Президиум ЦИК Союза не считает возможным принимать подобные ходатайства к рассмотрению.

3. Предложить органам НКВД Союза ССР приводить в исполнение приговора о высшей мере наказания в отношении преступников названных категорий немедленно по вынесении судебных приговоров.

II. О внесении изменений в действующие уголовно-процессуальные кодексы союзных республик.

(Вн. Секретарем ЦИК Союза ССР). Дело № 532/10

Утвердить и опубликовать в следующем виде:

«ЦИК Союза ССР постановляет:

Внести следующие изменения в действующие уголовно-процессуальные кодексы союзных республик по расследованию и рассмотрению дел о террористических организациях и террористических актах против работников советской власти:

1. Следствие по этим делам заканчивать в срок не более десяти дней.
2. Обвинительное заключение вручать обвиняемым за одни сутки до рассмотрения дела в суде.
3. Дела слушать без участия сторон.
4. Кассационного обжалования приговоров, как и подачи ходатайств о помиловании, не допускать.

5. Приговор к высшей мере наказания приводить в исполнение немедленно по вынесении приговора.

Председатель ЦИК Союза ССР М. КАЛИНИН

Секретарь ЦИК Союза ССР А. ЕНУКИДЗЕ

Москва, Кремль. 1 декабря 1934 г.»

**ПИСЬМО ПРАВИТЕЛЬСТВУ СССР  
МИХАИЛА АФАНАСЬЕВИЧА БУЛГАКОВА  
(Москва, Пироговская, 35-а, кв. 6)  
(Опубликовано: Новый мир, 1987, № 8)**

«Я обращаюсь к Правительству СССР со следующим письмом:

**1**

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. Созревшее во мне желание прекратить мои писательские мучения заставляет меня обратиться к Правительству СССР с письмом правдивым.

**2**

Произведя анализ моих альбомов 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 в стихах называли «сукиным сыном», а автора пьесы рекомендовали как «одержимого собачьей старостью». 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 хрястни 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», N 44-1927 г.).

Писали «о Булгакове, который чем был, тем и останется, новобуржуазнымотродьем, брызжущим отравленной, но бессильной слюной на рабочий класс и его коммунистические идеалы» («Комс. правда», 14/X-1926 г.).

Сообщали, что мне нравится «атмосфера собачьей свадьбы вокруг какой-нибудь рыжей жены приятеля» (А. Луначарский, «Известия», 8/X-1926 г.) 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 не с тем, чтобы жаловаться на критику или вступать в какую бы то ни было полемику. Моя цель – гораздо серьезнее. Я не доказываю с документами в руках, что вся пресса СССР, а с нею вместе и все учреждения, которым поручен контроль репертуара, в течение всех лет моей литературной работы единодушно и с необыкновенной яростью доказывали, что произведения Михаила Булгакова в СССР не могут существовать. И я заявляю, что пресса СССР совершенно права.

### 3

Отправной точкой этого письма для меня послужит мой памфлет «Багровый остров». Вся критика СССР, без исключений, встретила эту пьесу заявлением, что она «бездарна, беззуба, убога» и что она представляет «пасквиль на революцию». Единодушие было полное, но нарушено оно было внезапно и совершенно удивительно. В N 22 «Реперт. Бюл.» (1928 г.) появилась рецензия П. Новицкого, в которой было сообщено, что «Багровый остров» – «интересная и остроумная пародия», в которой «встает зловещая тень Великого Инквизитора, подавляющего художественное творчество, культивирующего рабские подхалимски-нелепые драматургические штампы, стирающего личность актера и писателя», что в «Багровом острове» идет речь о «зловещей мрачной силе, воспитывающей илотов, подхалимов и панегиристов...». Сказано было, что «если такая мрачная сила существует, негодование и злое остроумие прославленного драматурга оправдано».

Позволительно спросить – где истина?

Что же такое, в конце концов, «Багровый остров» – «убогая, бездарная пьеса» или это «остроумный памфлет»? Истина заключается в рецензии Новицкого. Я не берусь судить, насколько моя пьеса остроумна, но я сознаюсь в том, что в пьесе действительно встает зловещая тень и это тень Главного Репертуарного Комитета. Это он воспитывает илотов, панегиристов и запуганных «услу-

жающих». Это он убивает творческую мысль. Он губит советскую драматургию и погубит ее.

Я не шепотом в углу выражал эти мысли. Я заключил их в драматургический памфлет и поставил этот памфлет на сцене. Советская пресса, заступаясь за Главрепертком, написала, что «Багровый остров» – пасквиль на революцию. Это несерьезный лепет. Пасквиля на революцию в пьесе нет по многим причинам, из которых, за недостатком места, я укажу одну: пасквиль на революцию, вследствие чрезвычайной грандиозности ее, написать невозможно. Памфлет не есть пасквиль, а Главрепертком – не революция. Но когда германская печать пишет, что «Багровый остров» – это «первый в СССР призыв к свободе печати» («Молодая гвардия» № 1-1929 г.), – она пишет правду. Я в этом сознаюсь. Борьба с цензурой, какая бы она ни была и при какой бы власти она ни существовала, – мой писательский долг, так же, как и призывы к свободе печати. Я горячий поклонник этой свободы и полагаю, что, если кто-нибудь из писателей задумал бы доказывать, что она ему не нужна, он уподобился бы рыбе, публично уверяющей, что ей не нужна вода.

#### 4

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 и 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» («Книгоша», № 6-1925 г.).

Увы, глагол «хотеть» напрасно взят в настоящем времени. Его надлежит перевести в плюсквамперфектум: М. Булгаков стал сатириком как раз в то время, когда никакая настоящая (проникающая в запретные зоны) сатира в СССР абсолютно немислима. Не мне выпала честь выразить эту криминальную мысль в печати. Она выражена с совершенной 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?

## 5

И, наконец, последние мои черты в погубленных пьесах – «Дни Турбиных», «Бег» и в романе «Белая гвардия»: упорное изображение русской интеллигенции как лучшего слоя в нашей стране. В частности, изображение интеллигентско-дворянской семьи, волею непреложной 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 конченным человеком в СССР.

## 6

Мой литературный портрет закончен, и он же есть политический портрет. Я не могу сказать, какой глубины криминал можно отыскать в нем, но я прошу об одном: за пределами его не искать ничего. Он исполнен совершенно добросовестно.

## 7

Ныне я уничтожен. Уничтожение это было встречено советской общественностью с полной радостью и названо «достижением». Р. Пикель, отмечая мое уничтожение («Изв.», 15/IX-1929 г.), высказал либеральную мысль: «Мы не хотим этим сказать, что имя Булгакова вычеркнуто из списка советских драматургов».

И обнадежил зарезанного писателя словами, что «речь идет о его прошлых драматургических произведениях». Однако жизнь, в лице Главреперткома, доказала, что либерализм Р. Пикеля ни на чем не основан.

18 марта 1930 года я получил из Главреперткома бумагу, лаконически сообщающую, что не прошлая, а новая моя пьеса «Кабала святош» («Мольер») К ПРЕДСТАВЛЕНИЮ НЕ РАЗРЕШЕНА.

Скажу коротко: под двумя строчками казенной бумаги погребены – работа в книгохранилищах, моя фантазия, пьеса, получившая от квалифицированных театральных специалистов бесчисленные отзывы – блестящая пьеса. Р. Пикель заблуждается. Погибли не только мои прошлые произведения, но и настоящие, и все будущие. И лично я, своими руками бросил в печку черновик романа о дьяволе, черновик комедии и начало второго романа «Театр».

Все мои вещи безнадежны.

## 8

Я прошу Советское Правительство принять во внимание, что я не политический деятель, а литератор, и что всю мою продукцию я отдал советской сцене. Я прошу обратить внимание на следующие два отзыва обо мне в советской прессе. Оба они исходят от непримиримых врагов моих произведений и поэтому они очень ценны. В 1925 году было написано: «Появляется писатель, не рядящийся даже в попутнические цвета» (Л. Авербах, «Изв.», 20/IX-1925 г.). А в 1929 году: «Талант его столь же очевиден, как и социальная реакционность его творчества» (Р. Пикель, «Изв.», 15/IX-1929 г.). Я прошу принять во внимание, что невозможность писать для меня равносильна погребению заживо.

## 9

**Я ПРОШУ ПРАВИТЕЛЬСТВО СССР ПРИКАЗАТЬ МНЕ В СРОЧНОМ ПОРЯДКЕ ПОКИНУТЬ ПРЕДЕЛЫ СССР В СОПРОВОЖДЕНИИ МОЕЙ ЖЕНЫ ЛЮБОВИ ЕВГЕНЬЕВНЫ БУЛГАКОВОЙ.**

## 10

Я обращаюсь к гуманности советской власти и прошу меня, писателя, который не может быть полезен у себя, в отечестве, великодушно отпустить на свободу.

## 11

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 именно и точно и подчеркнуто прошу о категорическом приказе о командировании, потому что все мои попытки найти работу в той единствен-

ной области, где я могу быть полезен СССР как исключительно квалифицированный специалист, потерпели полное фиаско. Мое имя сделано настолько одиозным, что предложения работы с моей стороны встретили испуг, несмотря на то, что в Москве громадному количеству актеров и режиссеров, а с ними и директорам театров, отлично известно мое виртуозное знание сцены. Я предлагаю СССР совершенно честного, без всякой тени вредительства, специалиста режиссера и автора, который берется добросовестно ставить любую пьесу, начиная с шекспировских пьес о вплоть до сегодняшнего дня. 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.

Москва, 28 марта 1930 года»

## СОДЕРЖАНИЕ

Введение .....	3
<b>Тема 1. Общая характеристика литературы 30-х годов XX века .....</b>	<b>5</b>
1.1. Общественно-политическая ситуация 30-х годов XX века .....	5
1.2. Тематика литературы 30-х годов XX века .....	8
1.3. Ведущие жанры в литературе 30-х годов XX века .....	11
<i>Вопросы для самопроверки .....</i>	<i>16</i>
<i>Коллоквиум .....</i>	<i>17</i>
<i>Литература .....</i>	<i>18</i>
<b>Тема 2. Алексей Николаевич Толстой (1882-1945) .....</b>	<b>19</b>
2.1. Краткие сведения о жизни и творчестве А.Н. Толстого .....	19
2.2. Роман-эпопея «Петр I»: история создания (1929-1945) .....	20
2.3. Образ Петра I .....	22
2.4. Изображение народа в романе-эпопее .....	28
2.5. Сюжет и композиция. Конфликт .....	33
<i>Коллоквиум .....</i>	<i>38</i>
<i>Литература .....</i>	<i>40</i>
<b>Тема 3. Творчество Михаила Афанасьевича Булгакова .....</b>	<b>41</b>
3.1. Краткая справка о творческом и жизненном пути писателя.....	41
3.2. Изображение «русской усабицы» в творчестве М. Булгакова («Белая гвардия», «Дни Турбиных»).....	43
3.3. Нравственно-философская проблематика романа Булгакова «Мастер и Маргарита» .....	57
<i>Вопросы для самопроверки .....</i>	<i>67</i>
<i>Литература .....</i>	<i>68</i>
Темы курсовых работ .....	69
Приложения .....	72
Приложение 1. Луначарский А.В. Доклад на 2-м пленуме Оргкомитета Союза писателей СССР 12 февраля 1933 года .....	72
Приложение 2. М. Горький. Заключительная речь на первом всесоюзном съезде советских писателей. 1 сентября 1934 года .....	84
Приложение 3. Центральный Исполнительный Комитет СССР. Постановление «О порядке ведения дел о подготовке или совершении террористических актов» 1 декабря 1934 года № 23 .....	92
Приложение 4. Письмо Правительству СССР М.А. Булгакова.....	94

Учебное издание

Светлана Александровна Ломакина

# **ИСТОРИЯ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ: 30-е годы XX ВЕКА**

Учебное пособие

Техническое исполнение – В. М. Гришин  
Технический редактор – О.А. Ядыкина  
Книга печатается в авторской редакции

Лицензия на издательскую деятельность  
ИД № 06146. Дата выдачи 26.10.01.  
Формат 60 x 84 /16. Гарнитура Times. Печать трафаретная  
Печ.л. 6,3 Уч.-изд.л. 6,1  
Тираж 300 экз. Заказ 160

Отпечатано с готового оригинал-макета на участке оперативной полиграфии  
Елецкого государственного университета им. И.А. Бунина  
Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение  
высшего образования  
«Елецкий государственный университет им. И.А. Бунина»  
399770, г. Елец, ул. Коммунаров, 28,1