

**Кыргызско-Российский Славянский университет имени первого
президента России Б.Н. Ельцина**

кафедра международной журналистики

**К штыку приравняли перо.
Особенности писательской журналистики.**

Сборник студенческих научных работ.

Бишкек 2012

УДК

ББК

П

Научное руководство профессора **А.С. Кацева**.

Под редакцией доцента **Слободянюк Н.Л.**

К ШТЫКУ ПРИРАВНЯЛИ ПЕРО. Особенности писательской журналистики. Сборник студенческих научных работ. Бишкек: КРСУ, 2012.

ISBN

В сборник вошли научные статьи, посвященные писательской журналистике студентов 2-го курса, раскрывающие образные грани сближения художественной литературы и журналистики.

П

УДК

ББК

ISBN

КРСУ, 2012

«Инсант», 2012

Предисловие.

Известно, что журналистика отличается от художественной литературы тем, что для нее объектом изображения является событие, для литературы – человек.

Бывают эпохи, когда эти две формы словесного искусства сближаются, и тогда, идет процесс «документализации» литературы и «охудожествлении» журналистики (простите за неблагозвучные неологизмы). Процесс создания художественного произведения формально идет по схеме: человек – его восприятие автором – его образное воссоздание.

Практически процесс много сложнее. То же и в журналистике.

Но в «годы испытаний» писатель становится своеобразным «хронографом событий», а журналист пытается от факта перейти к изображению человека. Редко хороший журналист становится хорошим писателем, одновременно, и хороший писатель – хорошим журналистом.

Художественное творчество создает условия для создания «пограничных произведений». И тогда, как в XIX в. и писатели, и журналисты-аналитики называются литераторами.

Когда факт важнее вымысла – журналистика, когда важнее вымысел – литература.

Студенты в своих научных статьях постарались представить писательскую журналистику, на которую не могло не повлиять художественное творчество ее авторов.

Получилось целостное исследование, представляющее еще один творческий вид взаимодействия, казалось бы, несоединимых сфер словесной деятельности, и, как это нередко случается, обогащающих своим существованием словесное творчество в целом. Главное, чтобы у авторов было необходимое чувство эстетической меры.

А.С. Кацев, заведующий кафедрой международной журналистики КРСУ.

Ольга Царенкова
Путешествие по Сахалину

Есть два разряда путешествий:
Один – пускаться с места вдаль,
Другой – сидеть себе на месте,
Листать обратно календарь.

А.Т. Твардовский

21 апреля 1980 года с удостоверением корреспондента суворинского «Нового времени» А.П. Чехов отправляется в путешествие на «остров жестокости, зла и отчаяния». Писатель совершил гражданский подвиг - посетил каторжный Сахалин и написал о нем «книгу гнева и печали». Чехов поставил перед собой задачу: написать так, чтобы художественность сочеталась с реальностью, и, самое главное, привлечь внимание «сонного руководства» к жизни каторжного острова. Поездка заняла почти три месяца и оказалась невероятно трудной, это был долгий и нелегкий путь. От Москвы до Ярославля — поездом; от Ярославля мимо Нижнего и Казани до Перми, и от Сретенска до Сахалина — пароходом; остальные шесть тысяч километров — на лошадях.

В этой поездке, предпринятой на свой страх и риск, Чехов показал лучшие качества журналиста. Он был настойчив в достижении поставленной цели, проявил смелость, большую внутреннюю собранность, наблюдательность и строгость в отборе фактов.

Письма Чехова в дороге – яркие образцы дорожной корреспонденции, очерков, замечательные как по стилю и языку, так и по содержанию. Писатель столкнулся с диким произволом и хамством царских чиновников, кулаками жандармов, с запущенностью сибирского тракта - единственной магистрали, связывающей огромную территорию Сибири с Центральной Россией, убедился в экономической отсталости богатейшего края. «Многое я видел, и

многое пережил, и все чрезвычайно интересно и ново для меня, не как для литератора, а просто как для человека» (1, 7), - писал он в дороге.

Но Чехов видел и оценил героизм труда сибиряков, их высокие моральные качества. В путевых очерках «По Сибири» и в письмах он не раз восклицал: «Какие хорошие люди!» «Боже мой, как богата Россия хорошими людьми!» (1, 12). Чехов любовался могучими сибирскими реками, суровой тайгой - богатой природой сибирского края. Все увиденное вселяло в него гордость за свою родину, уверенность в лучшем будущем народа. «Какая полная, умная и смелая жизнь осветит со временем эти берега!» – писал Чехов о Енисее (1, 18).

Поездка не только обогатила нашу литературу очерками о Сахалине, она расширила кругозор самого Чехова. «Какой кислятиной я был бы теперь, если бы сидел дома. До поездки «Крейцера соната» была для меня событием, а теперь она мне смешна и кажется бестолковой» (3, 9), - заметил Чехов в одном из писем. Он увидел действительные страдания народа, жестокость и безразличие местной власти. Отчаяние людей, которые смирились с такой жизнью и ничего большего и лучшего уже не ждут от неё. Однажды у одного из жителей острова А.П.Чехов увидел во дворе петуха привязанного за ногу. Удивлен был очень, начал расспрашивать его. «Зачем это у тебя петух привязан? - спрашиваю я. У нас на Сахалине все на цепи, - острит он в ответ. Земля уж такая» (3, 14). Земля такая или остров-тюрьма, как позже скажет Влас Дорошевич. Даже животные, и те мученики судьбы на этом зловещем острове смерти и рабства.

В своих очерках А.П.Чехов рассказывает о тяжелых условиях жизни и труда каторжных и вольнонаемных, о глупости чиновников, об их наглости и произволе.

Он в одиночку предпринял перепись ссыльнокаторжного населения, заполнив при этом около 10000 карточек. Администрация даже не знала, какое количество людей обитает на острове, это и подтолкнуло его проделать такую нелегкую работу.

Впервые «Остров Сахалин» появился в периодической печати в 1893 - 1894 гг. на страницах журнала «Русская мысль». Этот научный, литературный и политический журнал ежемесячно выходил в Москве, в его редакционных делах с 1892 г. принимал участие и А.П.Чехов. В 1895 г. в издательстве редакции этого журнала увидела свет отдельная книга – «Остров Сахалин». На титульном листе скромный подзаголовок – «Из путевых записок», но по существу это серьезный исследовательский труд. «Мой «Сахалин» – труд академический, – писал Чехов А.С.Суворину после завершения работы над книгой. – Медицина не может упрекнуть меня в измене: Я отдал должную дань учености и тому, что старые писатели называют педантством. И я рад, что в моем беллетристическом гардеробе будет висеть и сей жесткий арестантский халат» (1, 5).

Книга выполнила ту задачу, которую ставил перед собой автор – она «возбудила интерес в обществе». Об огромном воздействии произведения на общественную жизнь свидетельствуют не только журнальные и газетные заметки, но и непосредственные отклики читателей. С.А.Толстая записывала в своем дневнике «Вечером читали вслух «Сахалин» Чехова, ужасные подробности телесного наказания. Маша расплакалась, а у меня все сердце надорвалось» (3, 24).

Чехов заинтересовал читателей жестокой, а главное правдивой историей острова Сахалин. Привлек внимание царского правительства, которое вынуждено было послать на Сахалин своих представителей, которые признали «положение дел» во всех отношениях неудовлетворительным. Некоторые реформы в положении каторжных и ссыльных, проведенные правительством в начале 90-х годов, современники Чехова расценивали как уступку общественному мнению, вызванному книгой. В середине 90-х годов, не без воздействия книги Чехова, пробудился интерес к Сахалину и за границей. В 1903 г. вышла книга французского журналиста П. Лаббэ о Сахалине, повторившая в основном уже рассказанное Чеховым.

Некоторые из художественных произведений, написанных А.П.Чеховым после возвращения из путешествия, навеяны непосредственно сахалинскими впечатлениями. Таковы рассказы: «Гусев», «Бабы», «Убийство», «В ссылке». Связь писателя с далеким островом не прерывалась и после отъезда. Он встречался со многими людьми, стремился быть им полезным, хотел помочь самым непосредственным образом.

После возвращения домой Антон Павлович развернул деятельность по оказанию помощи сахалинским школам, в адрес которых отправил 3670 книг.

В черновых рукописях «Острова Сахалина» сохранились строчки, которые Чехов не включил в окончательный текст, посчитав, видимо, что они не очень подходят к общему стилю книги. Однако, именно в этих словах наиболее полно отразилась вера писателя в завтрашний день Сахалина: «Быть может в будущем, здесь на этом берегу будут жить люди и – кто знает? – счастливее, чем мы» (1, 57).

Другими глазами...

Через семь лет в 1987 году после прибытия А.П.Чехова на Сахалин, его отправился покорять Влас Михайлович Дорошевич. Известный русский журналист, публицист, театральный критик, один из известных фельетонистов конца 19-начала 20 века. Журналист отправился разузнать, что изменилось, а может и посмотреть своими глазами на описавшую трагическую картину Чехова.

С первой главы автор высказывает свое однозначное мнение по поводу сурового острова и придерживается на протяжении всего путешествия: «Сахалин... Кругом вода, а в середине беда! Кругом – море, а в середине – горе! Остров отчаяния. Остров бесправия. Мертвый остров. Остров тюрьма» (2, 8).

Дорошевич практически дал социологический срез каторги, описав ее быт, формы взаимоотношений, типы каторжан и островного начальства, типологию преступлений и типологию преступников. А также вольных, живущих

и работающих бок о бок с каторжанами. Типологию политических ссыльных, руками которых происходило окультуривание этого края. Типологию наказуемого и карающего.

Цель у Дорошевича, через семь лет после Чехова отправившегося на Сахалин, была совершенно конкретной – увидеть каторгу «такою, какова она есть», а не такую, какую чиновникам «будет угодно показать» ему. Увидеть и написать об этом для читателей его газеты серию репортажей, даже не книгу. Но с самого начала, когда журналист принял решение о поездке, оказалось, что на его пути стоят сплошные препятствия. Главное тюремное управление, куда он обратился с просьбой разрешить ему пребывание на острове и осмотр тюрем, ответило отказом по всем пунктам. С таким волчьим билетом он рисковал не только ничего не увидеть, но и не сойти на сахалинский берег. В обход чиновников, предупредивших журналиста, что если тому вздумается поехать на пароходе, на котором перевозят каторжников, то, какое бы то ни было общение с арестантами, ему все равно будет строжайше запрещено. Он становится пассажиром именно такого парохода Добровольного флота, который перевозит из Одессы морем очередную партию заключенных. На «Ярославле» – так назывался пароход – от журналиста всеми силами «охраняли жизнь трюма», где везли каторжан, и он изыскивал способы, как это преодолеть и увидеть все своими глазами и услышать своими ушами. Потом во Владивостоке ему не давали разрешения выехать на Сахалин. И снова он сумел «обойти» запрет. На самом Сахалине, куда он все-таки попал, старались не пустить, не разрешить, не дать, не показать... Дорошевич упорно искал выход из каждой такой ситуации – к этому обязывала одержимость профессией. Только в одном месте очерка «Как я попал на Сахалин» он признается, чего это ему стоило: «Жизнь на пароходе-тюрьме, близость сотен страдавших и беспомощных людей, душевное одиночество и взгляд на тебя как на врага. Несколько раз препятствия, которые мне ставили на каждом шагу, доводили меня – стыдно сказать – до нервных припадков» (2, 11).

Дорошевич увидел многое из того что видел Чехов, те же будничные ужасы каторги. Правда, как он это преподнес?! Есть что сравнить и о чем подумать.

Не ставившему себе ничего другого, кроме прямой задачи журналиста – описать в газетных корреспонденциях каторгу, ее быт и ее людей, Дорошевичу удалось главное. Каторжный остров в его сахалинских студиях живет своей обыкновенно страшной жизнью, и описание ее остается в читателе «стучащим в сердце пеплом Клааса». Дорошевич был настоящим, талантливым. Его темперамент, понимание задач («Ничему не верьте. Не верьте ... словам, слезам, стонам. Верьте своим глазам»), личное бесстрашие и личные одержимость и изобретательность, сосредоточенность на своей задаче добывания правды, умение писать точно, кратко и энергично удивительны.

Сопоставляя две тематически похожие книги Чехова и Дорошевича, понимаешь насколько они разные. У них практически нет ничего общего, кроме общей темы: Сахалин. Великий прозаик Чехов в книге о Сахалине подчеркнуто не стремится к беллетристической занимательности, но литератор и журналист Дорошевич, напротив, о ней здесь не забывает. В Чехове не было и репортерской дотошности Дорошевича, которая позволяла ему подмечать интереснейшие подробности как быта острова, так и поведения встреченных им людей. Притом, беллетризуя свои очерки о Сахалине, Дорошевич постоянно играет «инсценировками», прямой речью.

Чехов строит свои наблюдения на основе составленного им заранее «вопросника», формируя социальную панораму сахалинской жизни и сознательно уклоняясь от углубления в судьбы конкретных людей. Дорошевич же старается в живом диалоге выпросить у человека нечто, характеризующее его как личность. Его интересуют и люди Сахалина, и сахалинское общество. Чеховский метод свидетельствует о тяготении автора к научности, а подход Дорошевича — то к приемам газетчика, то к расхожим приемам беллетриста. Так, убийца Ландсберг Чеховым описан предельно сдержанно. У Дорошевича же именно он спроецирован на Германна из «Пиковой дамы», тоже «бле-

стящего офицера», пошедшего на преступление ради денег, и его история развернута в подробный сюжет. Между прочим, желание жить, то есть жить несмотря ни на что, как усиленно подчеркивает Дорошевич, для Ландсберга выше дворянских представлений об офицерской чести (перед судом ему якобы предлагали застрелиться, но он отказался). С другой стороны, втайне испытываемые им муки совести представляются вполне достоверными.

Как опытный журналист, Дорошевич часто специально создает для «Каторги» специфические «репортажные ситуации». Этого нет в «Острове Сахалине» А.П. Чехова.

У В.М. Дорошевича заметны устойчивые личные авторские предпочтения. Пейзаж, например, попадает в его поле зрения весьма редко. В основном пейзажные картины развернуты в первом разделе книги «Прибытие на остров-тюрьму». Причем и эти картины сознательно пишутся автором так, чтобы они «попадали в унисон» с мрачными эпизодами действительности острова: здесь, по словам Дорошевича, «безрадостная весна», «море — предатель, а берег — не друг, а враг моряка», «великаны-деревья, вытянув руки», словно «бегут от этого ужасного берега». В сахалинской тайге автору «жутко становится, как в пустой церкви».

В «Каторге» исключительно много места отводится многообразным рассуждениям и размышлениям автора-рассказчика. Нельзя не отметить, что рассказчик в книге Дорошевича — совсем иной, чем у Чехова.

Чехов, знаменитый писатель, приехав на Сахалин, держится подчеркнуто скромно и вообще свой образ никак не «раздувает» перед читателем. Дорошевич же превращает себя, по сути, в главного героя собственного произведения. Он нередко выглядит почти как «центральная фигура» сахалинской жизни, фигура, на которую то и дело обращают внимание другие люди. Именно ему на Сахалине самые разные местные жители адресуют свои проблемы. Издатель Бестужев — его личный приятель, социально равный ему человек, изображается с высот величия авторской личности; он, незаурядный человек, не утративший на острове

внутренней свободы, в изображении Дорошевича довольно смешон, наивен, иногда даже нелеп и т.п. Более того, раздел именно об этом «свободном человеке острова Сахалин» (притом к моменту издания книги уже умершем) в жанровом отношении оформлен как довольно злой фельетон («Приключения издателя Бестужева»).

Чехов рассказывает о сахалинской природе с поэтическими интонациями. В.М. Дорошевич постоянно изображает природу Сахалина дикой не в смысле свободной, неосвоенной, «неприрученной», а в смысле грубой и даже нередко отталкивающей. Он сознательно игнорирует красоты тайги, которые имеются на Сахалине, и были замечены Чеховым. Для Дорошевича это «проклятый остров», а значит, у него как автора есть тенденция все на нем изображать как дикое (отталкивающее) — в том числе и природу. Однако главное дикое в значении «отталкивающее» на острове, согласно его книге, сосредоточено в людях.

Чехов скрупулезен в своей работе, даже въедлив. Дотошно перечисляя, сколько в каком посту или поселке дворов и сколько жителей мужского и женского пола, Чехов отлично знает, что этим фиксируется лишь положение на 1890 год и что в 1895 году (когда вышло книжное издание «Острова Сахалина»), о котором подобных данных не было, положение это скорее всего основательно изменилось. Однако ценность преходящего, хотя бы даже и случайного, — важнейший критерий для Чехова. «Голый» факт представлялся значимым именно сам по себе.

В «Острове Сахалине», особенно вначале, довольно много исторических экскурсов, что не характерно для Дорошевича, который всюду стремится выступать как очевидец. Чехов избегает собственно повествовательных эффектов; показательно, что книга завершается сообщением сугубо частного значения и ссылкой на источник: «На кормление грудью младенцев осужденным женщинам полагается полуторагодовой срок. Ст.297 «Устава о ссыльных», изд. 1890 г. » (3, 27). Весьма значительная часть сообщаемых Чеховым сведений дается в подстрочных примечаниях, нередко очень

пространных. Здесь чеховская манера все же дифференцируется: основное повествование в принципе более живое (а глава «Рассказ Егора» даже может считаться беллетризированной). Примечания суше, но дополнительные сведения в них касаются совсем не обязательно частных – например, в примечании говорится о том, что начальник острова генерал Кононович всегда против телесных наказаний, и приводятся его слова, будто они употребляются «чрезвычайно редко, почти никогда», к чему дается чеховский комментарий: «К сожалению, за недосугом, он очень редко бывает в тюрьмах и не знает, как часто у него на острове, даже в 200-300 шагах от его квартиры, секут людей розгами, и о числе наказанных судит только по ведомостям» (1, 29).

В примечании у Чехова говорится о том, что на Сахалине убийства совершаются с необыкновенною «легкостью». У Дорошевича «легкость» отношения к убийству проникает непосредственно в авторский стиль: «Человек, приговоренный на 4, на 5 лет за какое-нибудь нечаянное убийство во время драки, с утра до ночи мучится в непроходимой тайге...». Примечаний в «Сахалине» Дорошевича немного, они коротки, а в книге «Как я попал на Сахалин» всего одно примечание, дополняющее рассказ о курьезном случае – сумасшествии чиновника, вообразившего себя лошадью (он сам повествует: «Ногами топал и сена требовал. Или просил, чтоб меня заложили»). Единственное примечание обусловлено хронологией: «Бедняга впоследствии снова, и на этот раз уж окончательно, сошел с ума и умер. И снова на том, что он лошадь. А каланчу, выстроенную каторжниками по его сумасшедшему приказу, он сам показывал мне в селении Рыковском» (2, 32). Чеховский принцип здесь реализован лишь в небольшой мере.

Стиль сахалинского «отчета» Чехова местами явно архаизирован и даже несколько «бюрократизирован», выдержан в духе официальных бумаг (тоже, кстати, хранивших архаические элементы письменной речи), например: «... уже в среднем течении реки начинают встречаться во множестве уснувшие экземпляры, а берега в верхнем течении бывают усеяны мертвою рыбой, издающей зловоние» (1, 43), «... на практике эта статья неудобноисполнима, так

как духовное лицо пришлось бы приглашать каждый день; да и подобного рода торжественность как-то не вяжется с рабочей обстановкой. Также не исполняется на практике закон об освобождении арестантов от работ в праздники, по которому исправляющиеся должны быть чаще освобождаемы, чем испытуемые» (1, 67). У Дорошевича речь раскованная, близкая к разговорной, тем более, что огромное место в тексте принадлежит диалогам. Буквально запомнить все эти диалоги и «полилоги» было невозможно, ясно, что это типизированные, выстроенные по законам художественности разговоры.

Исследователи, противопоставлявшие Чехова Дорошевичу, справедливо писали о том, что Чехов мало изображает «знаменитых» преступников. В этом сказались его особая деликатность. «На привилегированных арестантов, когда их ведут по улице или везут, — пишет Чехов в большом примечании. — ничто так неприятно не действует, как любопытство свободных, особенно знакомых. Если в толпе арестантов хотят узнать известного преступника и спрашивают про него громко, называя по фамилии, то это причиняет ему сильную боль» (1, 17). Но относительная бесцеремонность Дорошевича объясняется тем, что его книга, значительно более объемистая, чем чеховская, посвящена именно каторге и каторжанам, в то время как «Остров Сахалин» есть описание острова в целом.

Иной раз чеховское описание содержит еще менее отрадныe факты, чем книга Дорошевича. Так, Чехов свидетельствует об исключительной дороговизне на Сахалине, у Дорошевича же, наоборот: «... на Сахалине все покупается, и покупается очень дешево» (2, 14). «Полтора рубля на Сахалине, это — побольше, чем у нас пятнадцать» (2, 23). Видимо, имеется в виду только тюремная жизнь. Но в основном картины Дорошевича мрачнее, и не только в силу изобразительной наглядности. Оба писателя показывают, как врачи пытаются избавить осужденных на порку от телесного наказания, но только Чехов, рассказывая о пытках, примененных к свободной женщине, жене убийцы, и их 11-летней дочери, пишет о девочке: «Плетей дано было бы и больше, если бы сам палач не отказался продолжать бить» (1, 38). Галерея

портретов палачей в «Сахалине» Дорошевича подобного факта не содержит. Чехов, стремясь быть историчным, указывает, что «процент сумасшедших, пьяниц и самоубийц понижается». Дорошевич подает последний факт в качестве постоянной закономерности: «Как ни велики мучения каторги, но самоубийства в тюрьме редкость. Никто так не цепляется за жалкие остатки жизни, как эти несчастные» (2, 46). Чехов вообще не раз признает, что теперь в том или ином отношении положение стало или становится лучше. В принципе и Дорошевич понимает, что прошлое Сахалина было особенно страшно; в главе, посвященной Комлеву, он сообщает о 1877 годе: «В те жестокие времена палачам работы было много...». Но в целом чеховское повествование ближе к чему-то похожему на осторожный оптимизм. И, уж конечно, у Чехова неизмеримо мягче изображены дальневосточные чиновники. Дорошевич бескомпромиссно расправляется с ними в «Сахалине», а в «Как я попал на Сахалин» рисует их откровенно сатирически, со смехом (Чехову в «Острове Сахалине» смех почти не свойствен). Безусловно, Чехов, впервые разрабатывая такую тему, вынужден был оглядываться на цензуру, а Дорошевичу в этом смысле было легче. Но, вероятно, главная причина меньшего критицизма Чехова была не внешней, а внутренней. Чехов радовался даже малейшим фактам, свидетельствующим об усилении гуманных начал, и понимал, что работу эту осуществлять предстоит все тем же людям. Он старался быть деликатным и с ними, хотя последствия его поездки, как свидетельствует Дорошевич, доставили им хлопот. Что касается самого Дорошевича, то он явно не рассчитывал на служебное рвение «служащих» и мог себе позволить совершенно не церемониться с ними в своих книгах. Прецедент с Чеховым показал, что надежнее воздействовать на общественное сознание в целом. И в этом смысле Влас Дорошевич тоже явился неявным оппонентом и неявным продолжателем Чехова.

Не из «Острова Сахалина», а из рассказов Чехова заимствовал Дорошевич и некоторые приемы создания наглядной сценки — использование формы настоящего времени вместо обычного про-

шедшего: – «Не угодно ли? Это стена? – Смотритель отбивает палкой куски гнилого дерева», ремарки в повествовании: «Уголовное отделение суда. Публики два-три человека». Может быть, это была подсознательная ориентация на весь творческий опыт писателя, чей «Остров Сахалин», столь отличный от «Сахалина» Дорошевича, тем не менее, очень многое в нем обусловил.

В 1905 году, т.е. уже после своих поездок на Сахалин и после смерти Чехова, Дорошевич написал очерк «Чехов и Сахалин», в котором высказал свое понимание значения чеховского «Острова Сахалина». Несколько выдержек оттуда:

«Труд Чехова не понят и не оценен. Но... никто не сделал для каторги больше, чем Чехов» (3, 63).

«Если бы Чехов остался только беллетристом, – при его таланте какие бы страницы он дал! Какие сюжеты бы он нашел!...

Если бы вместо мягкости, в его характере была способность к жесткости, к обвинению, даже к проклятию, – какие публицистические статьи вылились бы из-под его пера.

А он занялся какой-то статистикой!

Он взял собирание статистических сведений как средство сблизиться с населением.

Но средство – неожиданно, вероятно, и для него – превратилось в цель.

Его охватил ужас.

Перед ним были огромные серые поселья.

Словно огромные кучи навоза.

На странном сахалинском наречии так и говорили:

– Каторжные навоза такого-то года.

Словно каламбуром хотели сказать правду.

Жизнь делала гадости где-то там, далеко. И ее навоз свозили сюда и сваливали в кучи:

– Перегнивай!

Но ведь это же были живые люди.

Здесь гнили живые.

И все, что было человека, европейца, литератора, врача, золотого сердца, ясного ума, – все возмутилось в Чехове от этого третирования людей как навоза» (3, 53).

«И он принялся раскапывать эти кучи, собирать точные данные и цифрами, фактами нарисовал нам картину, как живут люди, которых мы посылаем на Сахалин.

Это были первые точные данные о жизни каторги» (3, 25).

«И раз люди были показаны, – не заниматься ими, как людьми, не заниматься собиранием и дальнейших точных сведений об их житье-бытье стало невозможно.

Приезжай Чехов еще на Сахалин через 10 лет – он мог бы спокойно остаться только беллетристом.

Его статистические работы были бы уже не нужны» (3, 21).

«Но если бы Чехов не приехал и не сделал этой работы, – ничего этого не было бы» (3, 12).

«Через этого посланника литературы русское общество впервые не на словах, а на деле проявило сердечный и просвещенный интерес к несчастным», (3, 16).

«В любом западном государстве, пояись такой труд, потребовали бы объяснений, ревизий, подняли бы вопрос:

– Мыслима ли такая колония?

И громадной, и разорительной, и жестокой несправедливости не было бы уж давным-давно.

Сохранились бы и миллионы, и масса даром потраченного чужого труда, и тысячи исковерканных и загубленных жизней, другой бы жизнью зажил остров, и не погибли бы зарытые в нем богатства, и не были бы зарыты в него труд, деньги и человеческие жизни.

А у нас...» (3, 37)

««Остров Сахалин» – это книга, написанная и изданная не в той стране и не в свое время» (3, 77).

Невозможно оценить и сравнить работу Чехова и Дорошевича. Это две уникальные вещи, каждая отражает характер, настроение, точку зрения автора. Нет лучшей или победившей. Есть два автора и две разные работы. Они помогли острову выжить. А это не маленькая заслуга перед людьми и отечеством.

Литература

1. Чехов А. П. Полное собрание сочинений и писем: В 30т. – Сочинения: Т.14. – Письма: Т. 4-6. – М.: Книга, 1983 (7, 12, 18, 5, 57, 29, 43, 67, 17, 38)
2. Дорошевич В.М. – Сахалин Пресса – 1996 г. (8, 11, 32, 14, 23, 46)
3. Есин Б.И. Чехов-журналист. – М.: Изд-во Московского университета, 1977 (9, 14, 24, 27, 63, 53, 25, 21, 12, 16, 37, 77)

Эволюция журналистских форм в работах Леонида Андреева

Публицистические произведения Леонида Андреева 1897-1916гг., содержащие культурно-философскую проблематику, затрагивали животрепещущие вопросы современности: духовно-нравственная атмосфера в обществе, ответственность интеллигенции как хранительницы культурных традиций перед народом и страной, кризис мира на рубеже веков. Они заявляли авторскую позицию отказа от влияния авторитетов; протеста против действительности, культивировавшей духовную слабость и бесполезность. Положительной программой автора явилось стремление к переустройству социальной сферы, что было необходимо вследствие признания ее кризиса, заключавшегося в кажущейся и привычной стабильности.

Но прежде чем начинать анализ, следует определиться со значением терминов.

«**Фельетон** -1) произведение публицистического характера с особыми приемами литературного изложения, отличается от статьи и корреспонденции элементами сатиры и юмора, художественной образностью, литературным слогом, от художественных произведений – своим заостренным общественно-политическим содержанием, конкретностью приводимых фактов, оперативностью и злободневностью; 2) жанр сатирической публицистики»(1, 47).

Например, в фельетоне «Когда мы, живые, едим поросенка», который был впервые напечатан в газете «Курьер» (1900, 24 декабря, цикл «Москва. Мелочи жизни»). Заглавие фельетона - пародийная ассоциация с заглавием пьесы Г. Ибсена «Когда мы, мертвые, пробуждаемся», поставленной Московским Художественным театром. В этом фельетоне Андреев иронически комментирует латинское выражение «Мир хочет, чтобы его обманули, пусть

так и будет» (*Mundus vult decipi, ergo decipiatur*). Выражение приписывается Джованни Пиетро Караффе - будущему папе Павлу IV.

Говоря от лица человека, убежденного в истинности своих слов, Андреев насмехается над всем, о чем сам пишет: «Современный человек прекрасно сознает, что живет он вовсе не так, как бы это было желательно, что каждый шаг его, в какую бы сторону он ни был сделан, удаляет его от желательного. Он очень добр, современный человек, и хорошо понимает, что такое добродетель; и если ему, невзначай, и приходится проглотить карася идеалиста, то у него во рту надолго появляется скверный вкус, а иногда и нравственная изжога. Он очень чувствителен к чужому горю и в такой высокой степени отзывчив, что принужден затыкать уши полфунтом ваты и закрывать глаза, если возле него кто-нибудь закричит истошным голосом «караул» или ревмя заревет от обиды. Он плачет кровавыми слезами, когда ест злодейски умерщвленного поросенка, и, надевая на бал сапоги, никогда не преминет вспомнить добрым и жалостливым словом телянка, из шкуры которого сапоги сделаны»(2).

Придав своей речи изрядную долю пафоса, он добивается весьма интересного эффекта – слова приобретают обратное значение. Все, что сказано, воспринимается читателем как болтовня глупого и пустого человека: «Праздник не только был бы не полон, но его совсем бы не было, если бы, взглянув утром в газету, я, по обыкновению, наткнулся бы на всякую гадость. Как человек, у которого в жилах течет не молоко, а кровь, я не в силах остаться равнодушным к несчастью ближнего и дальнего, и в то же время - имею же право я на отдых. И я прошу, я требую, чтобы меня обманули. Скройте от меня все темное – от него давно уже мраком застилаются мои глаза. Дайте мне светлое: дайте мне радостное,- я жажду его всей моей наболевшей совестью современного человека. Выдумайте его!(2)»

Тем не менее «Когда мы, живые, едим поросенка» с точки зрения журналистики – работа не совсем журналистская. В ней, бесспорно, есть «особые приемы литературного изложения», «художественная образность» и прочие

элементы, отличающие ее от статьи и корреспонденции, но нет ни конкретных, невыдуманных, фактов, ни оперативности. По сути это размышления, строящиеся на ярких впечатлениях автора.

Максим Горький так вспоминает об Андрееве: «Я видел, что этот человек плохо знает действительность, мало интересуется ею, - тем более удивлял он меня силой своей интуиции, плодovitостью фантазии, цепкостью воображения. Достаточно было одной фразы, а иногда - только меткого слова, чтобы он, схватив ничтожное, данное ему, тотчас развил его в картину, анекдот, характер, рассказ... Нанизывая слово за словом на стержень гибкой мысли, он легко и весело создавал всегда что-то неожиданное, своеобразное»(3)

В отношении «авторского домысла» на этот фельетон очень похожа другая работа Леонида Андреева – «Свободный полет» («Курьер», 1901, 14 сентября, цикл «Впечатления»). Здесь мы видим неоспоримое наличие факта, реальных участников происшествия, но, тем не менее, все повествование построено на предположении автора. Об этом говорят комментарии к фельетону: «В целях рекламы и для привлечения публики Ш. Омон предоставил свой сад «Аквариум» французскому аэронавту Жильберу для демонстрации им свободных полетов на воздушных шарах. Вечером 9 сентября 1901 г. при огромном стечении народа Жильбер поднялся из сада «Аквариум» на большом воздушном шаре «Северный полюс». При благоприятном направлении ветров Жильбер предполагал долететь до Орла. Пассажирами его были репортер «Московского листка» Г. М. Редер и пожелавшая остаться неизвестной "дама-француженка", по-видимому служившая у Омона кафешантанная певица. На следующий день шар благополучно опустился на посадки картофеля в деревне Серебряной, в Калужской губернии, в двух верстах от уездного города Мещевска. Мужики, которым было заплачено за поврежденный картофель и выдано на водку, на двух подводах доставили воздушный шар на станцию Кудринское, откуда он поездом был возвращен в Москву. Источником для фельетона Андреева стал подробный отчет Эра (Г. М. Редера) «Воздушный полет» в «Московском листке», 1901, 12 - 16 сентября. Андреев написал свой

фельетон, не дожидаясь окончания отчета Эра. Разговоры совершающих полет в фельетоне Андреева вымышлены»(2).

Своеобразие «Свободного полета» заключается в том, что через действительный факт, не до конца изученный писателем, он отражает свое видение общественной жизни: мнения иностранца о русских «мужиках», как о необразованных грубиянах и «коленипреклонения», русской «интеллигенции» перед иностранцем. Здесь Андреев через диалог двух людей показывает отношения между целыми слоями общества. И здесь ясно видна злободневность этого фельетона.

Ту же концепцию имеет и «Всероссийское вранье» («Курьер», 1901, 7 октября, цикл «Москва. Мелочи жизни»). Материал, построенный на основе реального факта, тем не менее полон искуснейших литературных приемов, но не теряет при этом своей остроты и актуальности, хоть и носит довольно общий характер. Тему для фельетона Андрееву подсказали речи на банкете в честь издателя И. Д. Сытина, отмечавшего 1 октября 1901 г. 35-летие своей деятельности. На этом банкете известный либеральный деятель публицист В. А. Гольцев провозгласил тост за фельетониста газеты И. Д. Сытина «Русское слово» Власа Дорошевича, в котором назвал последнего «Гоголем наших дней». В ответ польщенный В. Дорошевич предложил тост за хозяина газеты, «за действительного министра народного просвещения И. Д. Сытина». «Обличающий либеральное краснбайство фельетон Андреева привел в восторг М. Горького, написавшего между 17 и 21 октября 1901 г. К. П. Пятницкому: «Хорошо изобразил Джемс Линч - Л. Андреев юбилей Сытина и беседу Гольцева-Катона Катонича - с Дорошевичем-Цицерошкой... Как хорошо, что в жизни есть нечто лучшее, чем литература!»(4). Здесь еще ярче показана способность Андреева из, казалось бы, незначительного факта, сложить целую картину мироощущения, восприятия человеком реальности.

Не забывает он также и о тяжелой работе писателя, драматурга и репортера (хотя стать настоящим репортером ему предстоит только в 1914 году, когда он начнет печататься как военный публицист в газетах «Биржевые ве-

домости», «День», «Отечество», «Утро России», «Русская воля»). Например, Фельетон «Писатели» («Курьер», 1901, 2 декабря, цикл «Москва. Мелочи жизни») очень ярко и живо дает читателю представление о жизни творческого человека. Здесь можно увидеть и «муки творчества» писателя, которому уже нечем кормить семью, и то как и чем живут журналисты, и о том как драматурги подстраивают собственные оригинальные произведения под режиссера, и то как переделываются ранее написанные произведения.

Во всех вышеуказанных фельетонах мы видим как воображение и юмор помогают Леониду Андрееву в его работе. Но не все его работы таковы. Очерк-некролог «Памяти Владимира Мазурина» (Впервые - с подзаголовком «Из частного письма», выпущено отдельным изданием: СПб., типогр. «Труд и польза», 1906) резко контрастирует с предыдущими работами писателя и полностью, до мелочей отвечает требованиям, предъявляемым к этому журналистскому жанру.

Здесь Андреев использует совершенно другие приемы. Речь его становится более глубокой, более пафосной, приобретает трагическое звучание: «Да, он умер спокойно. Бедная Россия! Осиротелая мать! Отнимают от тебя твоих лучших детей, в клочья рвут твоё сердце. Кровавым восходит солнце твоей свободы, - но оно взойдет! И когда станешь ты свободна, не забудь тех, кто отдал за тебя жизнь. Ты твердо помнишь имена своих палачей - сохрани в памяти имена их доблестных жертв, обвей их лаской, омой их слезами. Награда живым - любовь и уважение, награда павшим в бою – славная память о них. Память Владимиру Мазурину, память... »(5). Это также первая его статья, непосредственно относящаяся к революции, которую он, уже тогда, поддерживал.

Затем Леонид Андреев возвращается к своему прежнему, уже хорошо отработанному стилю. В фельетоне «Искренний смех» (впервые, с подзаголовком «Рассказ веселого человека», в журнале «Сатирикон», 1910, 3 апреля) он снова возвращается к излюбленной теме – литературе. В разных своих работах он не раз затрагивал эту тему, и теперь смог в полной мере осветить

этот вопрос. «Фельетон направлен против так называемой «понедельничной» печати - еженедельных, развлекающий обывателя изданий, выходящих в выходной для «серьезной» прессы день. Фельетон Андреева написан в форме монолога типичного представителя «понедельничной» юмористики - тупо-самодовольного поставщика «искреннего смеха», очищенного от «сатиры», «остроумия» и «морали». Этот фельетон, как удавшийся ему, Андреев отобрал для посмертного издания своих избранных сочинений»(2).

Но не стоит забывать, что Леонид Андреев – в первую очередь писатель, и его литературное творчество не могло не повлиять как на форму произведений, так и на выбор темы. Ярким примером является фельетон «В защиту критики» (впервые - в газете «Биржевые ведомости», 1915, утр. вып. 17 декабря). К моменту написания фельетона нападки критиков на Андреева стали более частыми и яростными. «Он был чрезмерно, почти болезненно внимателен к отзывам о его рассказах и всегда, с грустью или раздражением, жаловался на варварскую грубость критиков и рецензентов, а однажды даже в печати жаловался на враждебное отношение критики к нему лично как человеку. Не надо этого делать, - советовали ему. - Нет, нужно, а то они, стараясь исправить меня, уши мне отрежут или кипятком ошпарят...»(3).

В этом фельетоне саркастические похвалы Андреева современной критике построены на цитатах и ассоциациях из сказок М. Е. Салтыкова-Щедрина («Верный Трезор», «Недреманное око», «Здравомыслящий заяц») и цитатах из поэмы А. С. Пушкина «Полтава». Продолжая разговор, Андреев в новой статье «Ответ художника критику» заявлял, что писатель на критику отвечать не должен.

«Ум, чуткость, широкий взгляд на мир, талант и образованность вредны критику. Способность к увлечениям - также. И наоборот: наилучшим орудием критика в борьбе является невежество и безразличие идиота (или Рока, что звучит красивее) к судьбам искусства и людей... Так, «в бореньях силы напрягая», мужает истинный талант под суровым напором безликой и недремлющей критики. Ни мгновения отдыха, ни минуты покоя - всегда под

оружием, всегда на коне!... Моя защита критики была бы не полна, если бы я не указал на одно еще обстоятельство, доселе казавшееся сомнительным: когда художник ищет новых путей в искусстве, то не критике ли мы этим обязаны? Конечно, критике. Вспомните зайца, удирающего от гончих, - а сколько новых путей открывает заяц, позади которого гончие!»(2). Здесь снова можно проследить желание автора придать своим словам обратное значение.

Обобщая все вышеизложенное, можно сделать вывод, что публицистика Леонида Андреева на первом этапе (до 1914 года), несмотря на довольно четкое разделение жанров и следование некоторым канонам, ближе к литературе, чем к журналистике. Темы же, выбираемые Андреевым, носят остросоциальный характер. Очень мало освещены какие-либо факты и происшествия, а те, что освещены, носят скорее побочный характер, являясь лишь поводом, рамой для чего-то более глобального.

Затем в журналистской деятельности писателя начинается второй период. После 1916 года Леонид Андреев в своих публицистических очерках начал поднимать так волновавшую его тему I Мировой войны, а после – Февральской и Октябрьской революций. Разумеется, политика волновала его и до этого, но показывать свою приверженность революции было слишком опасно (1905, 9—25 февраля за предоставление своей квартиры для заседаний ЦК РСДРП Андреев заключен в одиночную камеру Таганской тюрьмы). Свои политические взгляды он проявлял в своих литературных произведениях.

Публицистика начала I Мировой войны характеризовалась перенесением акцентов с нравственно-эстетической на социально-политическую проблематику. В качестве социально-политического идеала выступал общественный призыв, направленный на объединение граждан и народов перед лицом противника. Реальный политический кризис (война) привел Андреева к пониманию необходимости вовлечения человека в контекст национально-исторической культурной традиции. Поэтому основной идеей его статей стало утверждение гуманистического значения войны как борьбы с мещанской

Германией. Бунт против действительности превратился в программу осуждения пацифистских теорий, в оправдание войны и призыве к победе над врагом.

Такова статья «Горе побежденным!» («Русская воля», 1916), где Андреев прямо говорит о невозможности заключения мирного договора с Германией. Свою позицию он объясняет просто: «Я не утверждаю самонадеянно, что у нас будет победа. Но я говорю: нам нужна победа, как никому из ныне борющихся. Победу или почти верную гибель всего русского народа - вот что несет нам неизвестное будущее. И, когда на предложение германского мира союзники и Россия ответили коротким и решительным отказом, это не было случайностью, ни тщеславием, ни тупым упорством, ни даже советом разума - это было голосом самой жизни, всех ее темных и светлых недр. Кому охота драться и еще дальше, еще дальше влачить эту беспросветную жизнь, всю окутанную испарениями крови, слез и темных болот? И напрасно эти непризнанные красавцы и джентльмены, германцы, уверяют, что они одни тоскуют о гибнущих людях и благах культуры: мы также кое-что чувствуем по этой части. Но мы чувствуем каждую частицею души нашей и то, что вне победы - для нас нет спасения. И мы будем драться, будем еще дальше и дальше влачить наше темное существование, ибо вне победы - для нас нет спасения. Не будем загадывать о конце всех этих ужасов: ведь все равно загрызем друг друга от самопрезрения и ненависти, если останемся живы, но биты. Нас много погибло и еще много погибнет, но что ж!.. Наденем на себя гробы и станем у разверстой могилы, куда уже ушло столько наших любимых, но ядовитого мира из рук «победителя» не примем! Это - не слова, это - голос самой души России: вне победы для нас нет спасения»(6). Также можно заметить, что существенно изменился и стиль написания – стал более ровным и последовательным, сравнения перестали быть хаотичными, появились логично построенные мысли. И что самое важное – Андреев большее значения придает фактам. Теперь факты – основа его очерка, даже если поданы они

как намек, скрыты эпитетами и сравнениями, мы можем сопоставить то, о чем говорит писатель, с реальными историческими событиями.

В дальнейшем Андреев прибегает к такому приему как нанизывание фактов. Перечисляя реальные события, он постепенно подбирается к сути очерка. Как, например, в очерке «Памяти погибших за свободу» («Русская воля», 1917, 5 марта). «Ничто не пропадает, что создано духом. Не может пропасть человеческая кровь и человеческие слезы. Когда одинокая мать плакала над могилой казненного сына, когда другая несчастная русская мать покорно сходила с ума над трупом мальчика, убитого на улице треповской пулей, она была одинока, безутешна и как бы всеми покинута: кто думал об одиноком горе ее?... Чьи-то скромные «нелегальные» руки трудолюбиво и неумело набирали прокламацию; потом эти руки исчезли - в каторжной тюрьме или смерти, и никто не знает и не помнит о них... А тот, кого казнили в темноте, тайком, за тюремной оградой или в пожарном сарае Хамовнической части?... Безвестные кронштадтские и свеаборгские матросы, которых расстреливали десятками и в мешках бросали в море... Нынешние великие дни по праву принадлежат им. Это они дали нынешним счастливую возможность мощным движением народного плеча свалить подточенный и кровью подмытый трон»(5).

Также часто в его работах начинают появляться патриотические нотки. Особое внимание в своем отзыве на книгу Ив. Шмелева «Суровые дни» («Русская воля», 1917, 9 января) он уделил образу «мужика» в русской литературе: «Ныне стало избитым и потеряло свой истинный смысл слово «герой», печатающееся на визитных карточках,- но если ценна еще людям правда и простота, безмолвная и железная покорность долгу и воистину святая скромность, то нам, русским, недалеко искать своего героя. С легкой руки надменных «новозападников» наших мужик попал в хамы и безнадежные эфиопы. Нежно и любовно, трепетно и чутко, как верующий к ранам Христовым, подошел Ив. Шмелев к этому «эфиопу» и новой красотой озарил его лапти и зипуны, бороды и морщины, его трудовой пот, перемешанный с не-

приметными для барских глаз стыдливymi слезами. Нет на этом мужике сусальной позолоты прекрасодушного народничества, ничего он не пророчесствует и не вещает вдаль, но в чистой правде души своей стоит он как вечный укор несправедливости и злу, как великая надежда на будущее: дурные пастыри, взгляните! Дурные пастыри - учитесь!»(7).

Отношение к революции у Андреева противоречивое – с одной стороны он поддерживает ее, но не жестокость ее вождей. Своеобразное отношение к вопросу о применении насилия он проявляет в очерке «Революция (О насилии)»: «Революция еще не есть свобода, а только борьба за свободу. Революция есть «насильственное ниспровержение существующего строя» во имя строя лучшего... обратите внимание: «насильственное»! А где же и когда при наличии н а с и л и я существовала и может существовать свобода? Она придет потом, когда победит народ и кончится революция, во имя ее неопцененных для личности благ люди жертвуют собою, но пока революция свершается, о полной и истинной свободе могут говорить только мечтатели-утописты и благородные теоретики... Да, печать свободна - при свободе. Это значит, что свободно в с я к о е самое сумасбродное слово, свободен самый злодейский и вредный замысел пока он не переходит в действие со столбцов газеты или книги. Но значит л это, что сейчас, когда мы б о р е м с я, мы должны допустить свободу погромных листов и прокламаций, призывающих к дезорганизации и восстановлению старого порядка? Пусть выпускают «Земщину» и «Колокол» - говорят утопичные защитники немедленной печати - их все равно никто не станет читать, они и так погибнут. Ой-ли? ... Не нужно трепетно закрывать глаз на свершающееся и баюкать себя сладкими мечтами о наступившем царстве свободы. Оно еще не наступило. Мы перед лицом Великой революции, великого насилия во имя свободы. Мы – в состоянии гражданской войны. Пусть невелика кучка приверженцев и слуг старого порядка, но она существует, и пока народ не победит и не рассеет ее ни один военный революционный дозор не должен быть снят с наших улиц... Конечно, это трудно: хотя бы на некоторое время принять насилие к закон. Но раз-

ве Революция - легкое дело, подобное летнему качанию в гамаке? И дело не в свободах «слова, собраний» и прочего, за что мы еще толь боремся, а в том, насколько разумны и целесообразны, с точки зрения искомой свободы, свершаемые насилия. Но их должно свершать - и именно в этом величайшая ответственность всех нас, призванных великим временем к преобразованию России... Как бы то ни было, революционер в переводе есть насильник, и насилие необходимо. Но, необходимое, оно лишь тогда станет правомерно и священо, если в основании его - чистая гражданская совесть если перед глазами его - высокие цели народного блага и свободы. Горе тем, кто в дни революции боится насилии, но еще большее и страшнейшее горе тем, кто прибегает к ненужному насилию и в тайниках своей совести не имеет оправдания для свершаемого: безответственный перед текущим, он в историю повлечет за собою бесцельно пролитую кровь. Не бойтесь насилия, но бойтесь самих себя, своей совести и совести народа [1].

[1] Приблизительно март или апрель 1917 года. Очень жаль, что усумнился и не стал печатать. Как же: все вопиют о «свободах», а я о насилии! Ленин показал, что такое постоянная революция и революционер. Не будь его цели так глупы, а, может, и преступны, он вытащил бы Россию. И какая дешевка - Керенский! 9 марта 1918 г. - [Рукописные примечания автора]»(8). И снова можно заметить, как Андреев в основу своих рассуждений берет факты и всесторонне рассматривает их в своем очерке. Исчезли домыслы, сатира, стало меньше литературных приемов, скрывающих отсутствие или недостаток фактов. На примере этих отрывков можно заметить несомненный рост Леонида Андреева как журналиста.

1919, 22 марта в Париже в газете «Общее дело» на французском языке выходит памфлет «S. O. S.» против большевиков. Здесь автор призывает общественность помочь России, прекратить бессмысленную и жестокую резню. Немалую роль в этом он уделяет и журналистам: «И ты, каждый отдельный итальянец, и ты, швед, индус и кто бы ты ни был: среди всех народов существуют благородные люди и каждого человека я зову - каждого в отдельно-

сти! Ибо настало время, когда не за кусок земли, не за господство и деньги, а за человека, за его победу над зверем должны бороться люди всей земли. Поймите, что это не революция то, что происходит в России, уже началось в Германии и оттуда идёт дальше - это Хаос и Тьма, вызванные войною из своих чёрных подполий и тою же войною вооружённые для разрушения мира!... Моё последнее обращение - к тебе, журналист, кто бы ты ни был, англичанин, американец или француз: поддержи мою мольбу о гибнущих людях! Я знаю: сотни миллионов денег брошены на подкуп печати, тысячи станков фабрикуют и выбрасывают ложь, тысячи лжецов кричат, вопят, мутят воду, населяют мир чудовищными фантомами и масками, среди которых теряется живое человеческое лицо. Самый воздух подкуплен и лжёт: эти фальшивые радио, что дьявольскими кругами опутывают всякую редакцию, эти ночные вести, что назойливо стучатся в дверь, лезут в уши, мутят сознание! Но я знаю и другое: как есть люди среди двуногих, так есть и люди-журналисты, те, кому издавна присвоено имя рыцарей св. Духа, кто пишет не чернилами, а нервами и кровью - и к ним я обращаюсь ... к каждому в отдельности! Помоги! Ты понимаешь, в какой опасности человек? - помоги!»(5).

И, наконец, его последняя работа – книга «Европа в опасности», которую ему так и не удалось окончить. Глава этой книги «Их приход» стала самой откровенной и резкой статьей Леонида Андреева: «В то время, как честная Революция одинокими голосами звала к подвигу и работе, от которых зависит общее благо народа, эти бесчисленные звали к покою, к безделью, к отказу от всякого труда. Немедленный мир, хотя бы и похабный! Немедленный раздел и захват земли! Немедленная социализация! Грабь награбленное! Кто был ничем, тот станет всем! Весь воздух был полон этих коварных призывов, в которых хриплый и пьяный голос Бунта так искусно и цинично сочетался с заповедными лозунгами Революции - ими дышала армия на фронте, быстро разлагаясь, как труп под солнечными лучами, и превращаясь в толпу крикунов, дезертиров и убийц – ими волновалось глухое крестьянство, при-

ступая к первым погромам – ими насыщались фабрики и заводы, замирая в роковой бездеятельности – ими грезил голова каждого раба, у которого нет ни прошлого, ни будущего, а только томление и голод... Если Ленин когда-нибудь мечтал о том, чтобы стать великим социальным реформатором, то мечты его рушились бесславно и жалко. Все, что он сумел добиться - это стать только Пугачевым. Зачатый во лжи, рожденный в атмосфере измены и уголовной каторги, отбросивший все человеческое и нравственное, как ненужный балласт, он явился магнитом, притягивающим к себе все порочное, тупое и зверски ничтожное. Новый «собиратель Руси», он собрал всю каторжную, всю черную и слепую Русь и стал единственным в истории повелителем царства нищих духом. Ни одному народному вождю не удавалось собрать под свои знамена столько воров, убийц, злых выродков, такую колоссальную армию тупых и зверских голов!... Двадцать пятого октября 1917 г. русский стихийный и жестокий Бунт приобрел голову и подобие организации. Это голова - Ульянов-Ленин. Это подобие организации - большевистская Советская власть»(8).

Несмотря на рост Андреева как журналиста, оперирование фактами и отсутствие домысла, эта работа не может считаться полноценным журналистским очерком. Слишком много здесь личного отношения автора к теме, излишне много негативной оценки. Это показывает что Леонид Андреев, хоть и овладел определенными журналистскими навыками, в большей мере писатель, чем журналист.

В заключение можно выделить основную идею: Леонид Андреев, несомненно, внес неоценимый вклад в российскую журналистику. Его статьи не только способствовали развитию его как писателя, но и позволили российским и европейским читателям получить представление о том как делались революции в России и какие люди управляли политическими и экономическими процессами в начале XX века.

Литература

1. Кацев А.С., Шепелева Г.П. Краткий словарь-справочник журналиста. – Бишкек: Изд-во КРСУ, 1999. (47)
2. Леонид Андреев. Фельетоны разных лет.
URL:<http://andreev.org.ru/biblio.ocherki.html>
3. Горький Максим. Леонид Андреев. URL: <http://lib.rus.ec/b/19760/read>
4. Леонид Андреев. Цикл очерков и фельетонов 1901-1902 гг/
URL:<http://andreev.org.ru/biblio.ocherki.html>
5. Андреев Леонид Николаевич. Политические очерки/сост. В.Г.Есаулов, 2005. URL:http://az.lib.ru/a/andreew_1_n/
6. Избранные страницы русской журналистики начала XX века. М., "ЧеРо", 2001. URL:http://az.lib.ru/a/andreew_1_n/
7. Андреев Л. Н. Собрание сочинений. В 6-ти т. Т. 6. Рассказы; Повести; Дневник Сатаны. Роман; 1916-1919; Пьесы 1916; Статьи. Сост. и подгот. текста В. Александрова и В. Чувакова; Коммент. Ю. Чирвы и В. Чувакова. М., "Художественная литература", 1996. URL:http://az.lib.ru/a/andreew_1_n/
8. Возвращенный мир. Антология русского зарубежья. Том 1. М., Русский мир, 2004. URL:http://az.lib.ru/a/andreew_1_n/

Мехриниса Сулайманова

Куприн - публицист

А.И.Куприн - один из самых знаменитых русских классиков начала XX века. Творческое наследие писателя многогранно: его составляют замечательные повести, исполненные большой художественной силы рассказы и очерки, репортажи, литературные портреты, фельетоны, интересные воспоминания, статьи, стихотворения.

Публицистика является важной составляющей его многогранного таланта. А.Куприн – умный и внимательный публицист, доброжелательный, остроумный и тонкий критик. Он автор очерков, статей, фельетонов, литературных портретов и эссе о творчестве Л.Н.Толстого, А.П.Чехова и А.С. Пушкина, Сенкевича и Рошфора, Аверченко и Н.А.Тэффи, Саши Черного и многих других. Все эти статьи и рецензии написаны настоящим художником слова, в них также сказывается и его публицистический талант.

А.И.Куприн считается художником традиционного реалистического плана. Во многих исследованиях его творчества подчеркивается связь реализма Куприна с заветами Л.Н.Толстого, А.П.Чехова и других русских классиков XIX века. Между тем, Куприн был писателем своеобразным, и своеобразие его включало две стороны таланта: с одной стороны, собственно художественные тексты, а с другой, - гигантское число очерков, репортажей, литературных портретов, фельетонов. Перед нами художник, который связан не только с традицией, но и с определенным, накопленным им в юности, большим опытом жизненных впечатлений, как писал К.Г.Паустовский, «жизненных университетов» (1, 43), отраженных в его публицистическом творчестве. А.Куприн до глубокой старости никогда не изменял этой части своего таланта. Если взглянуть на его творчество в целом, то публицистика сложным образом сплетается и соединяется с его художественным творчеством, составляет существенную сторону таланта А. И.Куприна.

Куприн приезжает в Киев в 80-х годах 19 века. В Киеве в то время издавалось несколько ежедневных и одна еженедельная газета. Оставшийся без средств Александр Иванович начинает работать в газетах «Киевское слово» и «Киевлянин» в качестве репортера, получая по полторы-две копейки за строчку. Он пишет в самых разнообразных жанрах — от передовых статей и «писем из Парижа от собственных корреспондентов» и до театральной, полицейской и судебной хроники, от фельетонов в стихах и в прозе до обзоров провинциальной печати. Пишет он и под своей фамилией и под самыми разнообразными псевдонимами.

К своей репортерской работе Куприн относился с увлечением и по-настоящему любил ее. В отличие от ряда своих современников, репортаж он рассматривал не как своего рода ремесло, а как вполне самостоятельную разновидность литературной деятельности.

Почти три четверти всего написанного А.И. Куприным с 1894 по 1900 года появилось на страницах киевских газет. Здесь же, в Киеве, увидели свет и первые книжки Александра Ивановича – «Киевские типы» (1896 год) и «Миниатюры» (1897 год).

Отличительной чертой этих очерков было то, что они представляли итог определенного наблюдения, изучения и обобщения конкретного материала; вместе с тем Куприн не руководствовался модным в то время натурализмом, в них нет фотографий, несмотря на то, что каждая черта тщательно срисована с натуры. Этому способствовала тщательная наблюдательность Куприна-очеркиста, повышенный интерес и внимание к маленьким, неизменным, а иногда и деклассированным, брошенным на дно жизни людям. Уже самым выбором объекта для зарисовок писатель утверждает мысль о том, что каждый человек, не зависимо от его общественного положения, представляет интерес, имеет право на внимание. В «Киевских типах» наряду со студентами фигурирует босяк, наряду с доктором – вор, и о каждом из них писатель рассказывает живо и увлеченно.

Очерк «Студент – драгун» имел значительный успех, объяснявшийся исключительной меткостью образной характеристики. В студентах-белоподкладочниках, сынках богатых родителей, было воплощено все духовное убожество паразитической среды. Щегольски затянутые в новенькие мундиры: «Фуражка прусского образца, без полей, с микроскопическим козырьком, с – черным - вместо синего - колышком; мундир в обтяжку с отвороченной левой полрой, позволяющей видеть белую шелковую подкладку; песне на широкой черной ленте; ботинки без каблуков и белые перчатки на руках – вот обыкновенный костюм студента драгуна, которого вы ежедневно видите на Крещатике...»(2, 27). Эти представители золотой молодежи бездельничали, Университет иногда посещали только для того, чтобы на перемене встретиться со своими друзьями, посидеть в курилке, узнать свежую новость, новый анекдоты, а иногда сидели на лекциях минут так десять, смотря на тех кто что то слушает и даже пытается что то записать. Так же они посещают самые дорогие рестораны. «Всего интереснее наблюдать Студента-драгуна в то время, когда в холостом кругу «своих», после сильных возлияний Бахусу, он откровенничает о своих «маленьких грешках»... Он, по его словам, наскучив всем обыденным, постоянно ищет чего-нибудь новенького, остроумия и неиспробованного» (2, 31).

Этим очерком Куприн хотел показать, какое в те времена было классовое деление на богатых и бедных. И показать, как к жизни относилась богатая молодежь, тем самым передавая, то, как же приходилось людям среднего и низшего класса. Я думаю, что Куприн затронул проблему вечности, проблему перевоспитания молодежи, хоть как то намекая на то, что нужно опомниться и жить достойно, не делаясь на богатых и бедных.

Один из самых ярких очерков серии «Киевские типы» – «Художник» имеет отчетливо выраженную сатирическую направленность. В этом очерке рассказывается о декадентствующем живописце, который презрительно отвергает реалистическое искусство, как классическое, так и современное.

«– Мы – Импрессионисты! – восклицает он в артистическом задоре и на этом основании пишет снег фиолетовым цветом, собаку – розовым, ульи на пчельнике и траву – лиловым, а небо – зеленым, пройдясь заодно зеленой краской и по голове кладбищенского сторожа» (2, 43). История юного художника, который всех извел своим поведением, изрисовывая все подряд. И случайно обращая на себя внимание помещицы-филантропки и был на ее средства отправлен обучаться живописи. В училище он просидел четыре года на первом курсе. Из-за конфликтов с профессорами уходит оттуда. Вернувшись, он начинает рисовать уму непостижимые картины, и когда спросили у одного покупателя почему он купил эту картину он отвечал, что не понимает того, что там изображено, ему все равно, просто повесит ее над диваном и все.

Человек старается что-то сказать, передать свои чувства и эмоции, а люди покупают его картину только потому, что она подходит им по интерьеру. Массы глухи к искусству. Пример тому – спор юного художника с профессорами, ведь они хотели, что бы он рисовал так как полагается, а ему хотелось свободы. Я думаю, Куприн хотел показать, что в то время все находилось под жестокой критикой.

Еще несколько не менее интересных историй. Изуродованная человеческая личность предстает перед нами в образах людей, выброшенных за борт буржуазного общества, очерки «Босьяк», «Вор», «Лжесвидетель» и др. Эти образы предваряют галерею исковерканных жизнью людей, нарисованных в позднейших произведениях Куприна.

Лжесвидетелей Куприн делит на три группы. Первое, «Лжесвидетель нотариальный». В основном это штабс-капитан в отставке, уволенный, по его собственному выражению, «для пользы службы». Он медлителен в движении, важен, простодушен, неряшлив в одежде, фабрит усы, равнодушен к женскому полу и питает к своему нотариусу благоговейное почтение, почти суеверный ужас. Характерной его чертой, является долголетнее пребывание в контре.

Второе, «Лжесвидетель у «аблакаты»». Это – тип сравнительно редкий, так как сказать, вымирающий. До реформы шестьдесят третьего года каждый поверенный имел у себя небольшой штат субъектов подозрительного вида и мрачного темперамента, готовых за добрую рюмку водки засвидетельствовать где угодно, когда угодно, и что угодно. В настоящее время, с постепенным исчезновением с лица земли частных поверенных, исчезает и тип лжесвидетеля.

Третье, Лжесвидетель Бракоразводный. «Он всегда причесан по последней моде и как денди лондонский одет. К сожалению (впрочем, может быть и к счастью), этот тип в Киеве культивируется туго и является лишь случайно в ответственной роли свидетеля. Его обязанность заключается в том, чтобы, устроив пантомиму «падения» с одной из сторон, быть застигнутым в самом комическом и неприятном положении, в которое когда-либо попадает смертный» (2, 65).

«Босьяк» – «Жалкие фигуры с зеленым, опухшими лоснящимся лицом... Голова уходит в приподнятые кверху плечи, руки плотно прижатый трясущемуся на морозе телу, тщетно стараясь его обогреть и в тоже время запахнуть расходящиеся пол одежды, ноги- она в калоше, другие в зияющей ботинке- полусогнуты и стучат коленом о колено... Вот внешний вид босьяка, вид к которому, для полноты картины, необходимо еще прибавить «нечто», надетое на туловище...Летом ему живется намного лучше, чем зимой. Летом рабочие руки требуется больше рабочих рук. Зимой ему порой негде ночевать. В босой команде есть и женщины, жалкие, бессмысленные создания, влачащие жизнь между кабаком и больницей... В двадцать пять лет они выглядят пятидесятилетними старухами. О них мы говорить не будем» (2, 24).

«Вор» – Они подразделяются на «Марвихер» – это вор, занимающийся исключительно карманными кражами. Он не велик ростом, худощав, ловок и быстр в движении.

«Скачки» – ночные кражи через форточки и двери, отворяемые при помощи отмычек. Ему не надо обладать художественной ловкостью «мархивера», но зато его работа требует несравненно большей дерзости, присутствия духа, находчивости и, пожалуй, силы.

«Бугайшик» – не так опасна, как специальность «скачка» или «мархивера», и требует несравненно менее наглости и физической ловкости.

«Афирист» – это пышный, великолепный цветок воровской профессии. Он одевается у самых шикарных портных, бывает в лучших клубах, носит скромный титул. Живет в дорогих гостиницах и нередко отличается изящными манерами. Его проделки с ювелирами и банкирскими конторами часто носят на себе печать почти гениальной изобретательности, соединенный с удивительными знаниями человеческих слабостей.

«Хиписници» или «Кошки» – они ходят по магазинам во время распродаж и окончательных ликвидаций и, пользуясь толкотней, всегда находят возможность прицепить к изнанке ротонды штуку материи или моток кружев» (2, 26).

Как не пестры очерки, в целом все же воссоздают они страшную картину падения, деградации человеческой личности в условиях собственного мира.

Куприн и сам испытал влияние декадентства, хотя оно и было кратковременным, лишь в самом начале его творчества. Автор высмеивает подобных деятелей, претендующих на роль новаторов, но в большинстве своем посредственных, а то и просто бездарных. Такие люди губят подлинные таланты, и только немногим удается вырваться из этой «инертной и бездарной» среды. К этой же теме можно отнести и другие очерки об «имущих» – «Доктор», «Квартирная хозяйка», «Заяц». Проходит вереница людей, все мелочное существование которых подчинено одной задаче – выколачивать деньги; людей у которых нет ни тени любви к своему делу.

Все эти очерки интересны еще и тем, что они являются своеобразными набросками, эскизами к более поздним произведениям писателя. Например, квартирная хозяйка в одноименном очерке, по мнению многих исследовате-

лей, прообраз содержательницы меблированных комнат Анны Фридриховны в рассказе «Река жизни». Вообще роль киевских впечатлений во всем последующем творчестве писателя чрезвычайно велика.

Так же нам хорошо известны его переписки с писателями того времени. Одна из лучших переписок – это переписка с А.П.Чеховым. Ему он буквально изливал душу, ничего от него не скрывал.

«Многоуважаемый Антон Павлович!

Приехав осенью в Москву, я хотел было, по вашему совету, попробовать поступить в Художественный театр, но когда увидел, сколько туда нахлынуло к этому времени особ обоего пола, жаждущих того же самого, то сконфузился и испугался своей смелости. Нечто подобное я видел только один раз в своей жизни, именно на экзамене в Академию Генерального штаба, где на 60 вакансий явилось около 1000 человек...» (1, 94).

Так начинается одно из писем А.И.Куприна А.П.Чехову. В этом письме Куприн рассказал ему о том, что посетил спектакли к его пьесам. Но он был разочарован игрой актеров, как он написал «они не вжились в роль, и не передали всех тех эмоций и того настроения, которое там должно было быть». Так же он спрашивал Антона Павловича, сможет ли он издать книгу рассказов, тех, что издавались в толстых журналах. «Скажите, очень ли рассердитесь, если на первой странице будет напечатана, что книжка эта будет посвящена вам... » (1, 82). Из этих слов мы понимаем, насколько Куприн любил и уважал Чехова. Ответное письмо Чехова не сохранилось. Только из письма Куприна мы узнаем некоторые подробности этой ситуации. Вот что случилось на самом деле, Куприн, «следуя вашему совету о том, что книжка должна быть издана, как можно проще, я ее оставляю без посвящения, хотя признаюсь мне всегда была приятной мысль поставить вперед дорогое для меня литературное имя. Впрочем, и сама книжка только в проекте, и, значит, об этом теперь нечего говорить» (1, 107). Но, к сожалению, издание не состоялось.

Ну, а так начинает свое письмо Чехов Куприну: «Дорогой Александр Иванович, сим извещаю Вас, что вашу повесть «В цирке» читал Л.Н.Толстой и что она ему очень понравилась. Будьте добры, пошлите ему вашу книжку по ниже изложенному адресу, да и в заглавии подчеркните рассказы, которые вы находите лучшими, чтобы он, читая, начал с них. Или книжку пришлите мне, а уж я передам ему» (1, 109). Куприн отправлял свои работы Чехову не только, чтобы передавать кому либо, но и для того, чтобы Чехов оценил его работы и дал соответствующую оценку. И вот, что он написал об одной его повести, которая называется «На покое»: «Вы хотите, чтобы я говорил только о недостатках, и этим ставите меня в затруднительное положение... В этой повести недостатков нет, и если можно не соглашаться, то лишь с особенностями ее некоторыми. Например, героев своих, актеров, вы трактуете по старинке, так трактовались они уже лет сто всеми, писавшими о них; ничего нового. Во-вторых, в первой главе вы заняты описанием наружностей, опять таки по старинке, описанием, без которого можно обойтись. Пять определено изображенных наружностей утомляют внимание и, в конце концов, теряют свою ценность. Бритые актеры похожи друг на друга, как скендзы, и остаются похожими, как бы старательно вы не изображали их. В-третьих, грубоватый тон, излишество в изображении пьяных...» (1, 86).

Эти два талантливейших писателя обсуждали не только литературу, но и другие вопросы и проблемы. Например, когда жена Куприна была беременна, Чехов в своих письмах подбадривал и жену и Куприна, говоря: «Скажите вашей жене, чтобы не беспокоилась, все обойдется благополучно. Роды будут продолжаться часов 20, а потом наступит блаженнейшее состояние, когда она будет улыбаться, а вам хочется плакать от умиления... » (1,97).

Литература

1. Захаров П.Н. Куприн – биография в письмах. – М.: Просвещение, 1998. (43, 94, 82, 107, 109, 86, 97)
2. Куприн А.И. Избранное. –М.: Школьник, 1983. (27, 31, 43, 65, 24, 26)

Яна Моше

Борис Пастернак как публицист

В феврале 1990 года мир отмечал 100-летие со дня рождения Бориса Леонидовича Пастернака – выдающегося поэта XX столетия. По решению ЮНЕСКО 1990 г. был объявлен годом Пастернака. Во множестве публикаций о его творчестве и судьбе воссоздан образ удивительного человека, мастера поэтической речи, художника-мыслителя в широком смысле слова. На языке искусства он стремился выразить свое понимание жизни, истории, природного мира. В письме к Нине Табидзе (6, 12), обращаясь к годам своей юности, Борис Пастернак говорит о стремлении постигать если не Вселенную, то какое-то измерение вещей, несравненно более широкое, чем личные впечатления.

Теперь настал подходящий момент, для того что бы ответить на вопрос, почему я остановила свой выбор именно на творчестве Пастернака. Хорошо известно, что Пастернак это, прежде всего поэт. Его стихотворения воплощают в себе красоту и разносторонность внутреннего мира автора, его глубокие познания и понимание разных сторон многогранной жизни. Пастернак-прозаик нам известен благодаря его блистательному роману «Доктор Живаго». А вот с Пастернаком как с публицистом я была не знакома. И для того, что бы восполнить этот пробел я решила заняться изучением данной темы.

Своей основной целью я вижу изучение публицистических работ Бориса Пастернака, при этом я осознаю, что раскрыть все темы, дать толкование всем идеям, не возможно не только для меня, но и для любого читателя, будь, то литератор-искусствовед или простой обыватель. Поэтому я попытаюсь отразить в своей работе лишь малую часть тем, которые, на мой взгляд, являются наиболее интересными и актуальными.

О Шекспире

Борис Леонидович занимался переводами Гёте и Шекспира. В переводах Пастернака нашли политическую неблагонадёжность. 21 марта 1947 года в газете «Культура и жизнь» вышла знаменитая статья Алексея Суркова «О поэзии Б. Пастернака».

«Поэт – говорилось там – с нескрываемым восторгом отзывается о буржуазном временном правительстве... живёт в разладе с новой действительностью... с явным недоброжелательством и даже злобой отзывался о советской революции...прямая клевета на новую действительность» (3, 78).

После этого супругу Пастернака увезли на Лубянку, а впоследствии посадили. С Борисом Леонидовичем случился инфаркт.

Сейчас к переводам Пастернака отношение кардинально изменилось. Многие предпочитают читать Гете и Шекспира именно в его переводах.

«Объявление войны оторвало меня от первых страниц «Ромео и Джульетты»». Этими словами начинается заметка Пастернака о Шекспире. Очень интересно композиционное построение заметки. Пастернак говорит о том, что из-за войны ему пришлось на время оставить «Ромео», а затем он мастерски в нескольких предложениях описывает ужасы и тяготы военной жизни, после он вновь возвращается к бессмертным творениям Шекспира, а заканчивает он свои рассуждения тем, что возвращается (а также возвращает своего читателя) «в глухой городок на Камне».

Меня поразила четкость и лаконичность, с которой Пастернак переплетает два, казалось бы, совершенно не сопоставимых явления: война и Шекспир. При этом присутствует безукоризненная ясность и полнота текста. «Шекспир всегда был любимцем поколений исторически зрелых и много переживших. Многочисленные испытания учат ценить голос фактов, действительное познание, содержательное и нешуточное искусство реализма. Шекспир остается идеалом и вершиной этого направления. Ни у кого сведения о человеке не достигают такой правильности, никто не излагал их так своеобразно» (5, 213).

Следует отметить, что в юности Пастернак во многом не соглашался с философскими воззрениями Шекспира, стиль Шекспира был для него абсолютно не приемлем. Он всячески порицал и оспаривал его. Да, да юный Пастернак спорил с самим Шекспиром! Но в рассматриваемой мной статье Пастернак говорит о том, что «беззаконный стиль Шекспира, который раздражал Вольтера и Толстого...это чудо объективности. Это его знаменитые характеры, галерея типов, возрастов и темпераментов с их отличительными поступками и особым языком. И Шекспира не смущает, что их разговоры переплетаются с изливаниями его собственного гения». Сам Пастернак говорил о том, что без Шекспира ему было бы трудно обрести необходимую высоту взглядов. Для того чтобы не быть голословной я приведу слова Пастернака.

«Года два-три назад я перевел «Гамлета», прошлой зимой - «Ромео и Джульетту». Что сказать о принципах моих переводов? Величие подлинника избавляет меня от лишних пояснений. В отношении Шекспира уместны только совершенная естественность и полная умственная свобода ». Теперь Пастернак искренне восхищается талантом Шекспира.

В этой статье Пастернак остается верен себе, его стиль прост, ясен, доступен и крайне изыскан. Пастернак обладает способностью говорить просто о сложном, при этом, не упрощая, не заземляя проблему. Это делает его стиль неподражаемым и уникальным.

«Речь его была неслыханно содержательна, и потому мысль его нередко кружила запутанными витиеватыми ходами с неожиданными ответвлениями. Тогда казалось, что он безнадежно забыл, с чего начал, увлечшись случайными частностями или попутными находками. Но нет, все ненужные, казалось, объяснения, перескакивания, отступления вдруг обретали своё назначение, и в пространном ветвистом дереве рассуждения обнаруживалась внутренняя стройность, превращавшая плоскую схему ожидавшейся логики в живой объемный организм, существующий по своим не писанным законам» (5, 234).

Новый перевод «Отелло» Шекспира

Почему переводы Пастернака были актуальны и полвека назад, и остаются актуальными сейчас? Ответ на этот вопрос кроется в одной из его заметок. «Изменяется жизнь, меняется и понимание, и драма ревности, с такой бурей и яростью разыгравшаяся в трагедии «Отелло», уже не кажется нам единственной, хотя и остается ее главным содержанием. Другая более глубокая коллизия заслоняет ее в наших нынешних глазах».

Как вам нравится словосочетание «нынешние глаза»? Пастернак рассматривает неизменную классику с точки зрения современности: «У Отелло и Дездемоны все без примеси настоящее» и это делает ее привлекательной для нынешнего поколения.

Далее Пастернак упоминает о старых русских переводах Шекспира, которые по его словам превосходны. В своих переводах Пастернак пошел по их стопам, но дальше, он искал живопись естественность и то, что называется реализмом.

В своих заметках Пастернак, часто говорил о том, что он ни с кем не соперничает, не стремится заменять прежние переводы, не стремится, что-либо доказать. И ведь так и было на самом деле. Он просто переводил и делал это блистательно. Переводы Пастернака прошли тяжелейшее испытание – испытание временем.

Военные очерки

В 1943 году Пастернак совершил в бригаде писателей поездку на фронт, в армию, освободившую Орёл. Результатами этой поездки стали его собственные очерки «Освобожденный город» и «Поездка в армию» — образец военной журналистики, дотошной в деталях и глубоко личной. Вспомним, ведь и Бородино у Толстого дано глазами Пьера — и вообще лучше, когда о войне пишут штатские. Ужасы войны — и разрушенные судьбы, и разрушенные здания — многократно превзошли картины, которые Пастернак рисовал в воображении. Он и вообразить не мог, что от Орла почти ничего не останется.

ся, что немцы, уходя, минируют и сжигают города, что выжженная земля — не метафора.

Первый очерк — «Освобожденный город» — увидел свет только в «Новом мире» в январе 1965 года. Собственно, оно и понятно (1). «Не все иностранцы знают: совсем недавно Россия была купеческой страной. Блеску наших умственных верхов завидовала Европа. Это наше дело, почему, купеческие сыновья и дети профессоров, не говоря уже о народе, мы на время по-своему распорядились нашими запасами и знаниями».

Когда я читала этот очерк, мое воображение живо рисовало описанные картины: тянущиеся без конца усталые бойцы и лошади, немецкое офицерское кладбище в середине города, разрушенные мосты, взорванный завод, Вострухина Марья Кузьминишна – жена партизана, братская могила посреди разрушенного завода, фашистский ставленник.

«Как щенята из-под брюха суки, языки пламени жадно лизали и посасывали края железных крыш, или неистовствовали, вырываясь наружу» (5, 217) так Пастернак описал пылающий город.

Пастернак обращает внимание на такие детали, благодаря которым далекая война и чужой освобожденный город становятся близкими, понятными, а главное родными. Ему удалось раскрыть трагедию целого поколения с помощью образа Риммы. «Я беседую с Риммой, славную девушкой, со светлыми начесанными на лоб волосами. С ее лица не сходит та рассеянная и немного возбужденная улыбка, которую ленивые военные корреспонденты, не привыкшие ни над чем задумываться, кроме гонорара, называют улыбкой радости. Между тем в этой улыбке целое историческое таинство. Это улыбка усталости, раздвигающей скулы и челюсти смертельно перемучившегося человека в момент облегчения, ни о чем не думающая и ничего не спрашивающая улыбка поколения<...>. Римма хочет в армию<...>. Как просятся девушки в армию? В ряде случаев это одинокие, у которых близкие умерли, убиты или пропали без вести. Сердце их ищет утешения, а руки – дела. Армия для них семья, чистый уголок и кусок хлеба, главное же – источник покоя, полный

желанной человеку жертвенности». Интересно то, что Пастернак пишет свой очерк в настоящем времени. Это создает динамику, увлекает, и главное у читателя создается такое чувство, как будто бы он сейчас находится там, в этом освобожденном городе, как будто он видит все своими собственными глазами, как будто он сам разговаривает с Риммой, видит радость жены партизана, которая только, что узнала о том, что ее муж жив и «получил два ордена». Потом он вместе с писателем возвращается на постоянную квартиру, отправляется ужинать...

В заключении я не стану многословить. Я открыла для себя Пастернака-публициста. И откровенно говоря, влюбилась в него. Мне всегда нравились его стихи, «Доктор Живаго» на мой взгляд, величайший роман прошлого столетия, а публицистика Пастернака ясна и понятна, убедительна и откровенна. Его заметки наполнены яркими образами и смелыми сравнениями, но при этом они конкретны и актуальны. Каждое из его выступлений уникально. Он никогда не изменял себе, он всегда был верен своим убеждениям, предан своим ценностям. Даже когда все были против него он был самим собой. Меня поразила его безоглядная открытость и детская доверчивость, но без тени наивности. В основе её лежит некая «презумпция порядочности». Чуть ли не любого незнакомца, если уж Пастернак шёл на контакт, он встречал с учтивостью и доброжелательностью. Если он к тому же обнаруживал в собеседнике интерес к себе и понимание, то щедро одаривал его сердечностью, одобрением, восхищением (2, 37). А еще я обратила внимание на то, что в его заметках присутствует невероятная скромность.

В заключении процитирую слово журналиста Дмитрия Быкова: «Вероятно, главное достоинство его поэзии и прозы, драм и писем, манер и голоса — в том, что все они с равной убедительностью свидетельствуют о возможности другого мира с его небесными красками; о чуде преображения, о живом присутствии Творца; каждая грамматическая неправильность, невнятный щебет, оговорка — дуновение свежести, весть из тех сфер, где за оговорки и ошибки не наказывают. Все, что он написал,— обетование счастья и мило-

сердя: всех простят, над всеми поплачут и много еще покажут чудес. Ничего другого литература человеку не должна».

Литература

1. Быков Д. Борис Пастернак. ЖЗЛ, М., 2003.
2. Вильмонт Н. Н. О Борисе Пастернаке: Воспоминания и мысли. – М., 1989. (37)
3. Ливанов В. Невыдуманный Борис Пастернак: Воспоминания и впечатления. – М., 1993. (78, 37)
4. Масленикова З. А. Портрет Бориса Пастернака. – М., 1990.
5. Пастернак Б. Л. Собрание сочинений в 5-ти томах, т.4 – М., 1989. (213, 234, 217)
6. Пастернак Б. Л. Книга любви и верности. Письма к Нине Табидзе. – М., 1996. (12)
7. Пастернак Е. Б. Борис Пастернак: материалы для биографии. – М., 1989.
8. <http://pasternak.niv.ru/> - «Жизнь и творчество Б. Л. Пастернака»

Мария Винник

"Писательская журналистика Марины Цветаевой"

Вся его наука -
Мощь. Светло - гляжу:
Пушкинскую руку
Жму, а не лижу

Биография и творчество Марины Цветаевой тесно взаимодействуют друг с другом. Жизнь Марины Цветаевой, отчасти бессознательно - как судьба, данная свыше, отчасти осознанно - как судьба творящего Поэта, развивалась как бы по законам литературного произведения, где «причудливое переплетение мотивов опровергает плоский сюжет были» (1, 152).

Жажда жизни в поэзии Марины Цветаевой менее всего напоминает условный литературный приём, желание противопоставить свой голос всё усиливающейся теме смерти, тления, распада, характерной для массовой декадентской поэзии начала века. «Нет, здесь подлинное поэтическое ощущение. Оно рождает энергетический сгусток, сжигающий прошлое и будущее ради торжества данного мгновения» (2, 269). В одно из таких мгновений Марина Цветаева понимает своё равенство с А. С. Пушкиным, понимаемое не как равенство таланта или читательского признания, но как равенство интенсивности экстатического переживания, уравновешивающее две величины при всех остальных различиях. Осмысление судьбы русской поэзии и своего места в ней закономерно приводит Цветаеву к теме А. С. Пушкина. Советская критика назойливо подчёркивала реализм и общедоступность наследия писателя, эмиграция выдвигает своего А. С. Пушкина - государственника и русофила. В такой ситуации А. С. Пушкин, созданный Мариной Цветаевой, противостоял обоим лагерям.

«Тайна» А. С. Пушкина волновала М. И. Цветаеву ничуть не меньше других представителей литературы. Но именно М. И. Цветаева первой заговорила о том, что загадка А. С. Пушкина не столько эстетическая, литературная, сколько этическая. Во взгляде Марины Цветаевой на жизнь творчество

А. С. Пушкина многие современники видели некий вызов сложившемуся представлению о поэте.

В отношении Цветаевой к А. С. Пушкину, в её понимании А. С. Пушкина, в безграничной любви к поэту самое важное - это твердая убеждённость в том, что влияние А. С. Пушкина должно быть только освободительным. Причина этого - сама духовная свобода А. С. Пушкина. В его поэзии, его личности М. И. Цветаева видит освобождающее начало, стихию свободы. Нельзя не считаться с её убеждением: поэт - дитя стихии, а стихия - всегда бунт, восстание против слежавшегося, окаменелого, пережившего себя.

Когда Марина Цветаева писала об А. С. Пушкине, она твёрдой рукой стирала с него «хрестоматийный глянец». По-настоящему, в полный голос, Марина Цветаева сказала о своем А. С. Пушкине в замечательном стихотворном цикле, который был опубликован в эмигрантском парижском журнале «Современные записки» в юбилейном «пушкинском» 1937 году. Стихи, составившие этот цикл, были написаны в 1931 году, но в связи с юбилеем, как видно, дописывались – об этом свидетельствуют строчки:

К Пушкинскому юбилею

Тоже речь произнесём...

Нельзя не учитывать особых обстоятельств, при которых были написаны «Стихи к Пушкину» - атмосферы юбилея, устроенного А. С. Пушкину белой эмиграцией. Именно белоэмигрантская литература с большим рвением стремилась к тому, чтобы превратить А. С. Пушкина в икону, трактовала его как «идеального поэта» в духе понятий, против которых так яростно восстала в своих стихах Марина Цветаева: А. С. Пушкин - монумент, мавзолей, гувернёр, лексикон, мера, грань, золотая середина.

Цикл Цветаевой «Стихи к А. С. Пушкину» наполнен явными и скрытыми реминисценциями из самых различных литературных произведений - и из текстов XIX века, и из текстов современников Цветаевой.

Стихотворение «Бич жандармов, Бог студентов», по - видимому, отсылает нас к стихотворению Вяземского «Русский Бог»(1828). На него указы-

вают особенности лексики, метрики, строфики. Для Вяземского характерно особое строение первой строки во второй и пятой строках:

«Бог метелей, бог ухабов,
Бог голодных, бог холодных...»

Аналогично у Марины Цветаевой:

«Бич жандармов, бог студентов...,
Критик - ноя, нытик - вторя...»
(тоже первые строки строф).

Строфика различается. У Вяземского - одинаковые 4 -х строчные строфы АБАБ,

У Цветаевой - чередование 4 - строчных и 2 - строчных строф: АБАБ + ВВ.

Эта строфика нужна для наращивания смыслов, прочитанных в стихотворении Вяземского.

В стихотворении Вяземского черты «русского бога» даются перечислением. Полемичность стихотворения ясна даже без учёта его первоначального контекста. Стихотворение Цветаевой также построено на перечислении признаков. Перечисление - явный спор с критиками:

«Пушкин - в роли лексикона...
Пушкин - в роли гувернёра... -
Пушкин - в роли русопята...
Пушкин - в роли гробокопа?»

Отсылка к Вяземскому - отсылка к тексту классика, союзника. С помощью Вяземского развенчивается фальшивое представление об А. С. Пушкине как о «золотой середине».

«Опасные стихи... Они внутренне революционны, внутренне мятежные, с вызовом каждой строки...Они мой, поэта единоличный вызов - лицемерам тогда и теперь», - писала Марина Цветаева в письме Анне Тесковой 26 января 1937 года. Весь цикл пронизан полемичным переосмыслением различных точек зрения. «В этом цикле максимальное использование стереотипа приво-

дит к отрицанию стереотипа» (3, 250). Предельное отрицание стереотипов происходит в издевательских вопросах, которые венчают двустишия. Сама строфика стихотворения полемична: ритм текста постоянно выходит за пределы собственной схемы:

Томики, поставив в шкафчик -
Посмешаете ж его,
Беженство своё смешавши
С белым бешенством его!
Белокровье мозга, морга
Синь - с оскалом негра, горло
Кажущим...

В этом случае строфа не заканчивается вопросом, за пределы строфы выходит А. С. Пушкин уже не отрицательно определённый - «не русопят», «не гувернёр» - но определённо положительно: хохочущий негр.

В «Стихах к Пушкину» поэт отвергается как застывший, мёртвый образец «меры», «золотой середины». Он - живой, замечательный автор. В третьем стихотворении цикла «Станок» А. С. Пушкин утверждается как равный собеседник:

... Пушкинскую руку
Жму, а не лижу...
Вольному - под стопки?
Мне в котле чудес
Сем - открытой скобки
Ведающий - вес,
Мнящейся описки -
Смысл, короче - всё.
Ибо нету сыска
Пуще, чем родство!

Стихотворение «Бич жандармов, Бог студентов» опровергает образ А. С. Пушкина как «русского бога». Если А. С. Пушкина воспринимать как «рус-

ского бога», то образ его становится знаком вневременной «золотой середины», застывает, становится вершиной. Но А. С. Пушкин не общерусский, не бог, а живой человек. Будучи живым человеком, он не может быть критерием меры.

А. С. Пушкин в стихотворениях цикла – самый вольный из вольных, бешеный бунтарь, который весь, целиком – из меры, из границ (у него не «чувство меры», а «чувство моря») – и потому «всех живучей и живее»:

«Уши лопнули от вопля:

«Перед Пушкиным во фронт!»

А куда девали пекло

Губ - куда девали бунт?

Пушкинский? уст окаянство?

Пушкин - в меру Пушкиньянца!»

«Отношение Цветаевой к Пушкину – кровно заинтересованное и совершенно свободное, как к единомышленнику, товарищу по «мастерской». Ей ведомы и понятны все тайны ремесла Пушкина – каждая его скобка, каждая описка; она знает цену каждой его остроты, каждого слова» (4, 122).

«Литературные аристархи, арбитры художественного вкуса из среды белоэмигрантских писателей в крайне запальчивом тоне упрекали Цветаеву в нарочитой сложности, затрудненности ее стихотворной речи, видели в ее якобы «косноязычии» вопиющее нарушение узаконенных норм классической, «пушкинской» ясности и гармонии» (5, 5). Подобного рода упреки нисколько Цветаеву не смущали. Она отвечала « пушкиньянцам», не скупясь на оценки («То-то к пушкинским избушкам лепитесь, что сами – хлам!»), и брала А. С. Пушкина себе в союзники:

Пушкиным не бейте!

Ибо бью вас - им!

В «Стихах к Пушкину» речь идёт о поэтическом творчестве, а не о нравах и состоянии общества. К поэтическому творчеству критерии внешней логичности неприемлемы.

«По мне, в стихах всё должно быть некстати, не так, как у людей», - писала А. А. Ахматова в 1940 году в цикле «Тайны ремесла». Надо учитывать и собственное бунтарство Цветаевой, её представления о месте поэта в обществе. Поэт - изгой, он неуместен по своей природе:

«В сём христианнейшем из миров
Поэты - жиды» («Поэма Конца», 1924)

Поэзия - есть бунт живого человека против косного порядка, застоя во имя живого и меняющегося роста.

В цикле «Стихи к Пушкину» отношение Цветаевой к поэту напоминает отношение Маяковского в 20 - е годы:

«Я люблю Вас
но живого
а не мумию
Навели
Хрестоматийный глянец
Вы
По - моему
При жизни
- думаю-
Тоже бушевали
Африканец!»

Однако М. И. Цветаева более революционна и менее пессимистична, чем Маяковский в стихотворении «Юбилейное», где «я» - персонаж подсаживает Пушкина обратно на пьедестал. У Марины Цветаевой А. С. Пушкин на пьедестал не возвращается. У Марины Цветаевой скрытого обожествления А. С. Пушкина нет. Превращение поэта в идола приводит к застою, к ориентации на прошлое, к фальсификации Пушкина.

Отношение к России в «Стихах к А. С. Пушкину» полемично:

«... Беженство свой смешавши
С белым бешенством его!»

«... Поскакал бы, Всадник Медный,

Он со всех копыт назад»

Бешенство А. С. Пушкина - белое, оно соотносимо с белым движением. Эмигрантские «пушкиньяны» - «беженцы», они сдались без боя, не только физически, став эмигрантами, но и метафизически, сдавшись диктату «золотой середины», подведя А. С. Пушкина под свою меру.

Отождествление А. С. Пушкина с Медным всадником парадоксально, но оно развивается в следующем стихотворении цикла - «Пётр и Пушкин». Пётр, в отличие от Александра I и Николая I, отпустил бы А. С. Пушкина за границу, «на побывку в свою африканскую дичь!».

Пётр - также непредсказуемый бунтарь, ценящий талант ненавидящий «робость мужскую». За что и убил сына «сробевшего». Его истинный сын - Ганнибал, истинный правнук - А. С. Пушкин. В образе Петра - сыноубийцы и А. С. Пушкина - Медного всадника акцентируются непредсказуемость, власть, свобода, готовность пересечь границы.

В «Стихах к Пушкину» были развиты такие темы, как разговор поэта с другим поэтом на равных, исключительность, опасность положения любого поэта во все времена.

«С тех пор... как Пушкина на моих глазах (в детстве) - на картине Наумова - убили...я поделила мир на поэта и всех, и выбрала - поэта, в подзащитные выбрала - поэта; защищать поэта - от всех; как бы эти все ни одевались и ни назывались. Пушкин был негр... Какой поэт из бывших и сущих - не негр, и какого поэта - не убили?» (6, 223).

А. С. Пушкин «глазами и сердцем ребёнка»

Причины нетрадиционного видения Цветаевой А. С. Пушкина - в самобытном характере личности Марины Цветаевой, в особенностях её мироощущения. Не думать над объектом, будь то человек или другая реальность, а чувствовать его, не осязая, а внимать и принимать в себя, поглощать душой, утоляя эмоциональную жажду. Отсюда, возможно, и особый надрыв, «без-

мерная» эмоциональность. То, чего не было у А. С. Пушкина, с которым в данной ситуации сравнивается Марина Цветаева.

Не реальность, а нереальность является обычно у Марины Цветаевой поводом к творчеству. Белкина М. И. заметила, что в отношении Марины Цветаевой этот закон работал непреложно: «Главное в жизни М. И. Цветаевой было творчество, стихи, но стихи рождались от столкновения её с людьми, а людей этих и отношения с ними она творила, как стихи, за что жизнь ей жестоко мстила...» (7, 528). Эта «месть жизни» была, вероятно, следствием того, что Марина Цветаева предпочитала творчество любви. Она отказывалась принимать людей такими, какими они представляли перед ней, но творила их «по своему образу и подобию», более того - она, разочаровавшись, неистово презирала своё «творение».

«Тайна» А. С. Пушкина волновала Марину Цветаеву ничуть не меньше Достоевского и его последователей. Многих нравственных вопросов касается Марина Цветаева, трактуя их в соответствии со своим личным опытом, своими взглядами на судьбу А. С. Пушкина. Её волнуют вопросы обусловленности судьбы какими - то скрытыми причинами, поэтому в очерке «Мой Пушкин» Марина Цветаева осуществляет вскрытие подтекста некоторых произведений поэта, вскрывает слои художественных смыслов. В очерке об А. С. Пушкине Марина Цветаева опирается на действительность своего собственного жизненного опыта.

Метод анализа Марины Цветаевой можно назвать интуитивным постижением. Марина Цветаева утверждала, что высшей ценностью и достоверностью в искусстве является «опыт личной судьбы», «кровная истина». От этой «кровной истины» недалеко и до кровного родства, о чём Марина Цветаева и «проговаривается» в очерке «Мой Пушкин»: «С пушкинской дуэли во мне началась сестра». Так в творчестве Марины Цветаевой можно обнаружить «скрытые претензии» едва ли не на кровное родство с А. С. Пушкиным, на происхождение от одного предка. Естественно, что эти «претензии» казались современникам необоснованными, «незаконными». В довершение всего свою

работу Марина Цветаева назвала «Мой Пушкин». «Мой» в этом названии явно превалировало и многим современникам показалось вызывающим. «Мой Пушкин» был воспринят как претензия на единоличное владение и претензия на единственно - верное толкование. Наблюдается некоторое несоответствие заглавия и жанра работы. «Мой Пушкин» - автобиографическое эссе. В заглавии - А. С. Пушкин, в содержании - собственная биография автора. Валерий Брюсов много раньше Марины Цветаевой назвал одну из своих работ «Мой Пушкин», эта работа дала название целой книге статей об А. С. Пушкине, изданной уже после смерти Валерия Брюсова. Но в статьях Валерия Брюсова речь и шла об А. С. Пушкине, как было заявлено в заглавии, о его произведениях с привлечением лишь малой доли автобиографизма. У Валерия Брюсова преобладающим моментом становится всё же «повествование» об А. С. Пушкине, а не о себе. «Мой Пушкин» Марины Цветаевой, напротив, настолько её личный, неотторжимый от её судьбы, начиная с детских впечатлений и кончая очерком.

Метод чтения А. С. Пушкина Мариной Цветаевой можно обозначить как вынесение содержания за пределы реальной видимости, за пределы контекста произведения. «Золотое чувство меры» - это, по мнению Цветаевой, только видимость, за которой прячется настоящее - стихийное - «Я» поэта. Очевидно, это жестокое противостояние Цветаевой попытке канонизировать поэта, защита его стихийности, «несрединности» являлась защитой собственного идейно - художественного мира.

Чтобы проникнуть в глубинные пласты творчества А. С. Пушкина, Марина Цветаева должна была чувствовать в себе психологическое родство с поэтом, опираться даже не на логику жизненного опыта, а уповать на самые сокровенные мотивы каждого жеста поэта. Из «котла чудес творчества А. С. Пушкина она вылавливает то, чего другие по каким - либо причинам не замечают» (1, 152).

Неповторимое прочтение А. С. Пушкина «глазами и сердцем ребёнка», когда «взрослая» Марина Цветаева скрывается в подтексте, - характерная

черта очерка «Мой Пушкин». Замысел «Моего Пушкина» ясно очерчен в письме к П. Балакшину: «Мне, например, страшно хочется написать о Пушкине – Мой Пушкин – дошкольный, хрестоматийный, тайком читанный, – юношеский – мой Пушкин – через всю жизнь» (8, 217)

В произведении «Мой Пушкин» Марина Цветаева придает большое значение своей детской встрече с сыном А. С. Пушкина Александром, когда он пришел с визитом в «трехпрудный дом» ее родителей. В рассказе об этом событии она передает свое детское восприятие, когда Марина Цветаева «еще не знала, что Пушкин – Пушкин» и отождествляла его с памятником в Москве, для нее он был «Памятник - Пушкина». Из этого следовало, что в дом ее родителей «в гости приходил сын Памятник- Пушкина». Но скоро и неопределенная принадлежность сына стерлась: сын Памятник - Пушкина превратился в сам Памятник - Пушкина. «К нам в гости приходил сам Памятник - Пушкина» (6, 223).

В «Моем Пушкине» зрелая Марина Цветаева вписывает себя и в действительно увековеченную историей биографию отца русской поэзии, и в жизнь обыкновенного смертного – его сына. Этот визит «двойного памятника его [А. С. Пушкина] славы и его крови», «живого памятника», представляется Цветаевой «целую жизнь спустя» не более и не менее как посещением ее собственного Командора до того, как она узнала о А. С. Пушкине и о Дон Жуане. Она пишет: «Так у меня, до Пушкина, до Дон Жуана, был свой Командор». Обладание собственным Командором определяет место Цветаевой в том родовом сообществе русских поэтов, которое она сама создала. Ее Командор делает ее сопоставимой с Дон Жуаном.

Кто же такой А. С. Пушкин? В «Моем Пушкине» он имеет множество имен и определений «уводимый – Пушкин» после роковой дуэли; «Пушкин – поэт»; «Пушкин был мой первый поэт и первый поэт России»; «Пушкин – негр» (а «какой поэт из бывших и сущих не негр?»); «Пушкин – Памятник - Пушкина»; «Пушкин – Пушкин»; «Пушкин – символ»; «Пушкин есть факт, опрокидывающий теорию». И то, что некоторые из этих определений А. С.

Пушкина противоречат друг другу, только подчеркивает Пушкинское величие, указывая на его всеобъемлющую, божественную природу. Кто, кроме бога, может быть и смертным человеком, и божеством; умершим и живым; фактом и символом; всегда оставаться самим собой, даже когда он «другой».

На фоне настойчивого повторения Цветаевой имени А. С. Пушкина парадоксом выглядит тот факт, что с самого начала «Моего Пушкина» она использует его как прикрытие для изложения своей личной, окутанной загадочностью истории: «Начинается как глава настольного романа всех наших бабушек и матерей – "Jane Eyre" – Тайна красной комнаты. В красной комнате был тайный шкаф». Здесь мы имеем дело с классическим приемом – увлечь читателя, заинтриговать его, поскольку Марина Цветаева медлит и откладывает рассказ о «тайне красной комнаты». Потом, спустя несколько страниц, она добирается и до ее пред-предыстории, которая заключается во взаимоотношениях маленькой Муси с «Памятник-Пушкиным», «черным человеком выше всех и чернее всех – с наклоненной головой и шляпой в руке». «Памятник - Пушкина» дает ей много «первых уроков» – уроки числа, масштаба, материала, иерархии, мысли и – главное – предоставляет «наглядное подтверждение всего ее последующего опыта: из тысячи фигурок, даже одна на другую поставленных, не сделаешь А. С. Пушкина» (6, 225).

Когда Марина Цветаева, наконец, подходит к раскрытию тайны красной комнаты, она увеличивает масштабы этой тайны, включив в нее весь райский мир своего детства: «Но что же тайна красной комнаты? Ах, весь дом был тайный, весь дом был – тайна! Запретный шкаф. Запретный плод. Этот плод – том, огромный сине-лиловый том с золотой надписью вкось – Собрание сочинений А. С. Пушкина».

А. С. Пушкин Марины Цветаевой был тайным, потому что он ее «заразил любовью. Словом – любовь», а именно – трагической любовью Татьяны и Онегина. Их любовь пробудила в ней тайное желание, которое она скрывала от матери, не догадывавшейся, что она «не в Онегина влюбилась, а в Онегина и Татьяну (и, может быть, в Татьяну немножко больше), в них обоих

вместе, в любовь». Цветаева продолжает: «И ни одной своей вещи я потом не писала, не влюбившись одновременно в двух (в нее – немножко больше), не в них двух, а в их любовь» (6, 223).

Цветаева так и пронесла через всю жизнь, с детства и до зрелости, образ своего А. С. Пушкина, который соответствовал большинству требований, предъявляемых ею к правдивому, бессмертному русскому поэту.

«Наталья Гончарова»

«Тайна белой жены»

Важная сторона жизни А. С. Пушкина, которая не входила в состав детского Пушкина Марины Цветаевой – это его отношения с Натальей Гончаровой. Марина Цветаева рассматривает любовь к ней А. С. Пушкина в очерке 1929 года «Наталья Гончарова». Это действительно целое исследование, «тайна белой жены», или тайна жены-«пробела».

Марина Цветаева начинает с утверждения о существовании трех Пушкиных и задается вопросом, за которого из трех вышла замуж Гончарова. «Есть три Пушкина: Пушкин – очами любящих (друзей, женщин, стихолобов, студенчества), Пушкин – очами любопытствующих (всех тех, последнюю сплетню о нем ловивших едва ли не жаднее, чем его стих), Пушкин – очами судящих (государь, полиция, Булгарин, иксы, игреки – посмертные отзывы) и, наконец, Пушкин – очами будущего – нас». М. И. Цветаева убеждена в том, что Гончарова вышла замуж «во всяком случае, не за первого и тем самым уже не за последнего... Может быть, за второго – Пушкина сплетен – и – как ни жестоко сказать – вернее всего, за Пушкина очами суда, Двора».

Сочетание Гончарова – Пушкин Марина Цветаева считает абсолютнейшим контрастом: пробел, нуль – и Пушкин. Только тот факт, что Гончарова была «просто – красавица», а А. С. Пушкин – «просто – гений», может объяснить его непостижимое тяготение к жене: «тяга гения – переполненности – к пустому месту» Он хотел нуль, ибо сам был – всё» Марина Цветаева заключает: «Есть пары – тоже, но разрозненные, почти разорванные. Зигфрид, не

узнавший Брунгильды, Пенфезилея, не узнавшая Ахилла, где рок в недоразумении, хотя бы роковым. Пары – все же. А есть роковые – пары, с осужденностью изнутри, без надежды ни на сем свете, ни на том. Пушкин – Гончарова».

Итак, роковой брак с Гончаровой приравнивает А. С. Пушкина к мифо-героическим персонажам, и он становится, в интерпретации Цветаевой, для русской культуры тем, кем для Германии был Зигфрид и для древней Греции Ахилл. При этом любопытно, что Гончарова, вопреки логике такого сопоставления, вовсе не попадает в обойму этой странной компании полубожественных дев-воительниц – Брунгильды, Пенфесилеи. Если какая-то женщина и была Амазонкой Пушкина, то это сама Марина Цветаева. А Гончарова скорее получила одно из самых презренных мест в мифологии Марины Цветаевой: она всего лишь «невинная, бессловесная – Елена – кукла, орудие судьбы».

Хотя Марина Цветаева явно дает понять, что ее Пушкин, в отличие от Гончаровой, – это Пушкин «очами любящих», тем не менее, восприятие всех трех Пушкиных охвачено и проявлено в ее творчестве. Ибо она и писатель, и «любопытствующий», и читатель Пушкина. «Те, которые смотрят на Пушкина «очами любящих», видят его пишушим; те, которые смотрят на него «очами любопытствующих», видят его странности, для них он чужой и другой. А те, которые видят его «очами судящих», пытаются читать его, бессмертного, обычными смертными глазами. Именно триединая природа Пушкина дает возможность творческой близости с ним для русского гениального поэта-женщины, и Марины Цветаева обретает некую идентификацию с Пушкиным – в этих неизменных, вечно длящихся процессах: писать, быть Другим (чужаком) и быть (неверно) понятым читателями» (9, 238).

«Пушкин и Пугачев»

Правда искусства

Существует совсем немного произведений, в которых так убедительно, с таким тонким пониманием было бы сказано о народности А. С. Пушкина. А тот факт, что говорит это большой русский поэт, во много раз повышает цену сказанного.

Очерк «Пушкин и Пугачев» Марина Цветаева написала уже на исходе своего эмигрантского полубытия, когда прошли долгие годы тяжких заблуждений, непоправимых ошибок, мучительных сомнений, слишком поздних прозрений.

Поэтому, конечно, не случайно, а, напротив, в высокой степени знаменательно, что в дни Пушкинского юбилея Марина Цветаева, минуя все остальные возможные и даже притягательные для нее темы, связанные с Пушкиным, обращается к теме народного революционного движения, к образу народного вожака – Пугачева. В самом выборе такой темы чувствуется вызов юбилейному благонавию и тому пиетету, с которым белая эмиграция относилась к повергнутой славе бывшей России, её павших властителей. Ненависть, с которой говорила Марина Цветаева о «певцоубийце» Николае, презрение, с которым отзывалась она о «белорыбице» Екатерине, не могли не смущать белоэмигрантскую элиту как совершенно неуместная в юбилейной обстановке выходка.

Для самой Марины Цветаевой «историческая» тема, конечно, приобрела особый, остросовременный смысл. У Пушкина в «Капитанской дочке» Марина Цветаева нашла такое разрешение темы, которое отвечало уже не только ее душевному настрою, но и ее раздумьям о своей человеческой и писательской судьбе.

В очерке «Мой Пушкин» Марина Цветаева, рассказывая, как еще в раннем детстве страстно полюбила Пушкинского Пугачева, обронила такое признание: «Все дело было в том, что я от природы любила волка, а не ягненка» (в известной сказочной ситуации). Такова уж была ее природа: любить наперекор. И далее: «Сказав «волк», я назвала Вожатого. Назвав Вожатого – я назвала Пугачева: волка, на этот раз ягненка пощадившего, волка, в темный лес

ягненка поволокшего – любить. Но о себе и Вожатом, о Пушкине и Пугачеве скажу отдельно, потому что Вожатый заведет нас далёко, может быть, еще дальше, чем подпоручика Гринева, в самые дебри добра и зла, в то место дебрей, где они неразрывно скручены и, скрутясь, образуют живую жизнь» (6, 225).

Речь идет здесь о главном и основном – о понимании живой жизни с ее добром и злом. Добро воплощено в Пугачеве. Не в Гриневе, который по-барски снисходительно и небрежно наградил Вожатого заячьим тулупчиком, а в этом «недобром», «лихом» человеке, «страх-человеке» с черными веселыми глазами, который про тулупчик не забыл.

Пугачев щедро расплатился с Гриневым за тулупчик: даровал ему жизнь. Но, по Цветаевой, этого мало: Пугачев уже не хочет расставаться с Гриневым, обещает его «поставить фельдмаршалом», устраивает его любовные дела – и все это потому, что он просто полюбил прямодушного подпоручика. Так среди моря крови, пролитой беспощадным бунтом, торжествует бескорыстное человеческое добро.

В «Капитанской дочке» Марина Цветаева любит одного Пугачева. Все остальное в повести оставляет ее равнодушной – и комендант с Василисой Егоровной, и Маша, да, в общем, и сам Гринев. Зато огненным Пугачевым она не устает любоваться – и его самокатной речью, и его глазами, и его бородой. Это «живой мужик», и это «самый неодолимый из романтических героев». Но больше всего привлекательно и дорого Цветаевой в Пугачеве его бескорыстие и великодушие, чистота его сердечного влечения к Гриневу. «Гринев Пугачеву нужен ни для чего: для души» – вот что делает Пугачева самым живым, самым правдивым и самым романтическим героем.

В этой связи Марина Цветаева касается большого вопроса – о правде факта и правде искусства. Почему Пушкин сначала, в «Истории Пугачева», изобразил великого бунтаря «зверем», воплощением злодейства, а в написанной позже повести – великодушным героем? Как историк он знал все «низкие истины» о пугачевском восстании, но как поэт, как художник – про них

забыл, отмел их и оставил главное: человеческое величие Пугачева, его душевную щедрость, «черные глаза и зарево».

Ответ Цветаевой не полон, но многозначителен. А. С. Пушкин поступил так потому, что истинное искусство ни прославления зла, ни любования злом не терпит, потому что поэзия – высший критерий правды и правоты, потому что настоящее «знание поэта о предмете» достигается лишь одним путем – через «очистительную работу поэзии».

А. С. Пушкин в «Капитанской дочке» поднял Пугачева на «высокий помост» народного предания. Изобразив Пугачева великодушным героем, он поступил не только как поэт, но и «как народ»: «он правду факта– исправил... дал нам другого Пугачева, своего Пугачева, народного Пугачева». Марина Цветаева зорко разглядела, как уже не Гринев, а сам А. С. Пушкин подпал под чару Пугачева, как он влюбился в Вожатого. Так в очерке «А. С. Пушкин и Пугачёв» на первый план выдвигается тема народной правды, помогающей поэту прямее, пристальнее взглянуть в живую жизнь.

«Снова и снова возвращается Цветаева к самому Пушкину–к его личности, характеру, судьбе, трагедии, гибели. Естественно возникает неотразимое сопоставление: «Самозванец – врага – за правду – отпустил. Самодержец – поэта – за правду – приковал». Пушкин становится олицетворением стреноженной свободы» (6, 18)

Очерки Цветаевой замечательны глубоким проникновением в самую суть Пушкинского творчества, в «тайны» его художественного мышления. Так писать об искусстве, о поэзии может только художник, поэт. Меньше всего это похоже на «беллетристику», но это художественно в самой высокой степени.

В прозе Цветаевой воплощен особый тип речи. Речь очень лирична, а главное – совершенно свободна, естественна, непреднамеренна. В ней нет и следа беллетристической гладкости и красоты. Больше всего она напоминает взволнованный и потому несколько сбивчивый спор или «разговор про себя», когда человеку не до оглядки на строгие правила школьной граммати-

ки. В самой негладкости этой быстрой, захлебывающейся речи с ее постоянными запинаниями, синтаксическими вольностями, намеками и подрастваниями таится та особая прелесть живого языка.

И вместе с тем несвязная, казалось бы, речь Марины Цветаевой на редкость точна, афористически сжата, полна иронии и сарказма, играет всеми оттенками смысловых значений слова. Несколько резких, молниеносных штрихов – и готов убийственный портрет Екатерины: «На огневом фоне Пугачева – пожаров, грабежей, метелей, кибиток, пиров – эта, в чепце и душегрейке, на скамейке, между всяких мостиков и листиков, представлялась мне огромной белой рыбой, белорыбицей. И даже несоленой».

Самая разительная черта словесного стиля Цветаевой – нерасторжимое единство мысли и речи. Сама сбивчивость и затрудненность ее прозы – от богатства мысли, спрессованной в тугую комок, и от интенсивности ее выражения.

Стихия поэтического дышит в пушкинских очерках Марины Цветаевой. В них она такой же своеобразный и уверенный мастер слова, каким была в стихах, такой же вдохновенный, поэт со всей присущей ей безмерностью чувств – огненным восторгом и бурным негодованием, всегда страстными и нередко пристрастными суждениями. Именно накал непосредственного чувства и энергия его словесного выражения делают эти очерки прозой поэта.

Параллельность судеб?

Сходство отдельных моментов биографии у людей далеко друг от друга отстоящих эпох всегда поверхностно, однако в литературоведении довольно часто встречаются подобное сопоставление (и действительное совпадение). Об этом замечательно сказал Михаил Эпштейн в статье «После карнавала, или Вечный Венечка», посвящённой творчеству Венедикта Ерофеева. «Русская литература изобилует мифами... Почти все наши мифы, от Пушкина до Высоцкого, - о людях, «что ушли, не долюбив, не докурив последней папиросы»... Наряду с Пушкиным мы имеем ещё и миф о Пушкине; то пушкин-

ское, что не воплотилось в самом Пушкине, живёт теперь и вне самого Пушкина. Оно не свершилось в одной биографии, зато свершится во всей последующей русской культуре» (2, 314).

Повторение «пушкинской ситуации» с различными «вариантами» усматривается в биографии Марины Цветаевой. Прослеживается необыкновенная, непрерывная преемственность психологического плана, погружение в одинаковую среду, вынесение одинаковых свойств из этой среды, своеобразная переключка ощущений.

В судьбе Марины Цветаевой налицо стечение как - будто случайных обстоятельств, «параллельность некоторых моментов». Возможно, сходные эпизоды из жизни двух поэтов помогут дополнительно прояснить мотивы интереса Марины Цветаевой к А. С. Пушкину.

Во многих «документальных повестях» и романов об А. С. Пушкине мы встречаемся с описанием сцены тайного посещения юношей Пушкиным кабинета отца с целью прочтения «запретных» книг. В очерке Марины Цветаевой «Мой Пушкин» эта сцена оказывается спроецированной автором на собственную биографию.

Ю. М. Лотман в своей книге о А. С. Пушкине замечает, что в юности поэт «был глубоко не уверен в себе. Это вызывало браваду, молодчество, стремление первенствовать. Дома его считали увальнем - он начал выше всего ставить физическую ловкость, силу...». Марина Цветаева вспоминает, что именно памятник Пушкину вызвал в ней честолюбивое желание первенствовать, несмотря на то, что «я большая и толстая», как говорила она себе, свыкшись, вероятно, с общим мнением своих домашних и сравнивая себя с другими.

Потребность в чувстве привязанности у Пушкина была исключительно сильна, по мнению Ю. М. Лотмана. «Это наложило отпечаток на отношения Пушкина с людьми старше его по возрасту. С одной стороны, он в любую минуту был готов взбунтоваться против авторитета, покровительство и снис-

ходительность старших были ему невыносимы. С другой, он тянулся к ним, жаждал их внимания, признание с их стороны было ему необходимо».

В характеристике Ю. М. Лотмана многое совпадает с мироощущением молодой Марины Цветаевой: и стремление к дружбе со старшими, и бунт против авторитета, и потребность в признании. Очень вероятно, что культ дружбы, присутствующей и в жизни, и в творчестве Марины Цветаевой, был впервые воспринят ею через личность А. С. Пушкина.

Тот факт, что Марина Цветаева, в отличие от А. С. Пушкина, любила вспоминать своё детство и много о нём писала, подчёркивает, сколь велика была её «потребность в компенсации», душевных связей ей всегда было недостаточно.

Обнаружение детальных совпадений в характере и поведении двух поэтов, А. С. Пушкина и Марины Цветаевой, помогает понять мотивы субъективизма Марины Цветаевой в оценках личности Пушкина. Марине Цветаевой, пережившей подобные мучительные сомнения и недовольство собой, было легче понять и характер А. С. Пушкина, ведь черту и особенности характера, приобретённые в детстве и юности, улечиваются не бесследно, когда приходит зрелость. Отсюда, может быть, и её тонкий психологизм в работах о Пушкине. Предположения и выводы в очерках «Пушкин и Пугачев» и «Наталья Гончарова» покоятся на интуитивно - созерцательном основании, не предполагающем «объективных оценок, а претендующем на глубинно - психологический анализ, который неизбежно субъективен».

Последовательно, от произведения к произведению Марина Цветаева ведёт процесс оправдания себя через поэта. В 1931 году в очерке «Мой Пушкин» она назовёт любимого поэта негром - «моё белое убожество» рядом с «чёрным божеством». А в 1933 году она уже ставит себя вровень с Пушкиным, именуя и себя негром. Вероятно, в понимании Марины Цветаевой негр - это тот, кто выделяется из толпы, кто доставляет всем неудобство своей непохожестью и чувствует его сам, страдает от своего «негрства». Называя А.

С. Пушкина негром, Марина Цветаева указывает на его внутреннюю обособленность, замкнутость - при всей внешней живости и уживчивости характера.

В своих работах об А. С. Пушкине Марина Цветаева не проявляет интереса к детским и юношеским годам поэта. Это можно объяснить тем, что она уважала чувства поэта, зная, что он сам не облил своего детства. Ей всё здесь было понятно, всё знакомо, вряд ли хотелось вновь анализировать собственные же комплексы. С другой стороны, вспоминая всё лучшее и доброе, вспоминая с любовью и терпимостью свои детские огорчения, она могла попытаться смягчить и оправдать факт отрицания Пушкиным своего детства. Она призывает его в своё детство («Мой Пушкин»), словно пытаюсь согреть своим детским восхищённо - влюблённым взглядом. А он, в свою очередь заменяет ей и брата, и собеседника, и компаньона в детских играх.

При всей случайности и ненавязчивости совпадений нельзя, тем не менее, отрицать вероятность сознательного «моделирования» Мариной Цветаевой своей биографии по принципу поэтического канона - Байрон, Пушкин, Лермонтов были для неё наилучшими образцами для жизни.

Именно особенность мирочувствия Марины Цветаевой, отличающая её от Пушкина, - эмоциональная экспрессивность - и сказалась на характере оценок творческого и жизненного пути А. С. Пушкина.

Образ А. С. Пушкина для писателей «серебряного века» стал символом России, Родины. То же можно сказать и о Марине Цветаевой, в творчестве которой в период эмиграции пушкиниана заняла особое место. Очерки «Мой Пушкин», «Пушкин и Пугачёв», «Наталья Гончарова», а также цикл замечательных «Стихов к Пушкину» являются свидетельством особого интереса Марины Цветаевой к личности и творчеству поэта. Марина Цветаева наполняет имя Пушкина особым смыслом, своими эмоциональными ассоциациями, подчёркивая, что для неё А. С. Пушкин - «творческое сочувствие». Марина Цветаева выделяет в образе поэта «внутреннюю свободу» как главенствующую движущую силу, противопоставляющую творца - толпе.

Свою близость, «родственность» А. С. Пушкину Марина Цветаева видит в трагической противопоставленности обществу и понимании творчества как служения:

Прадеду - товарка:

В той же мастерской!

Каждая помарка -

Как своей рукой.

Ядром концептуальных построений Марины Цветаевой о Пушкине являются очерк «Мой Пушкин» и цикл «Стихи к Пушкину». Название очерка «Мой Пушкин» - это, во - первых, акцент на личное, субъективное восприятие образа А. С. Пушкина, во - вторых, противопоставление «брюсовскому» Пушкину, наконец, противопоставление цитируемым автором словам Николая I: «Ты теперь не прежний Пушкин, ты - мой Пушкин». Каждая мысль Марины Цветаевой об А. С. Пушкине доказывает, что только у истинного ценителя прекрасного может быть «свой» Пушкин.

Марина Цветаева создаёт свой миф о Пушкине и его жене. Образ Натальи Гончаровой создаётся одной чертой: она была «красавица..., без корректива ума, души, сердца и дара». Обаяние мифа настолько велико, а авторские формулировки так эффектны («Он хотел нуль, ибо сам был всё»), что подчас они заслоняют собой объективные факты. Марина Цветаева гибель Пушкина трактует как убийство поэта чернью. Дантес, Гончарова, Николай - лишь орудия рока.

Индивидуальный характер рецепции образа А. С. Пушкина проявляется и в цветовой антитезе «чёрного» и «белого», на которой в значительной мере построена пушкинистика Марины Цветаевой.

Анализируя очерк «Мой Пушкин» и цикл «Стихи к Пушкину», можно сделать выводы о цветовой антиномии образов поэта и черни как символов добра и зла. Но у Пушкина - «чёрные глаза», «памятник Пушкина» - чёрный, удел поэта - «чёрная дума», «чёрная доля», «чёрные глаза». Всё внешнее - чёрное, по сути же образ Пушкина - светлый. Чернь скрывается за белым:

«белая голова», «белый снег». Но чернь творит «чёрное дело», и у неё «чёрная кровь». Жизнь и гибель А. С. Пушкина приобретают сверхличное значение, становятся символом судьбы русского поэта.

Причины нетрадиционного видения Цветаевой А. С. Пушкина - в самобытном характере личности Марины Цветаевой, в особенностях её мироощущения. Не думать над объектом, будь то человек или другая реальность, а чувствовать его, не осязая, а внимать и принимать в себя, поглощать душой, утоляя эмоциональную жажду. Обнаружение детальных совпадений в характере и поведении двух поэтов, А. С. Пушкина и Марины Цветаевой, помогает понять мотивы субъективизма Марины Цветаевой в оценках личности Пушкина.

Литература

1. Маслова М. И. Мотив родства в творчестве М. Цветаевой. - Орёл: Веш. Воды, 2001. (152)
2. Шатин Ю. В. В полемике с веком. - Новосибирск: Наука, 1991. (269, 314)
3. Зубова Л. В. Наблюдения над языком цикла М. И. Цветаевой «Стихи к А. С. Пушкину». - *Studia Russica Budapestinensia*, 1995. (250)
4. Кукулин И. «Русский Бог» на rendez - vous (О цикле М. И. Цветаевой «Стихи к А. С. Пушкину») // Вопросы литературы. - 1998. - № 5 (122)
5. Орлов В. Н. Сильная вещь - поэзия! - М., 1981. (5)
6. Цветаева М. И. Мой Пушкин. - М.: Сов. Писатель. (223, 225, 18)
7. Белкина М. И. Скрещение судеб. - М.: Книга, 1988. (528)
8. М. Цветаева Собрание сочинений в 7 - ми томах. Т. 6. Письма. - М., 1994 - 1995. (217)
9. Бургин Д. Л. Марина Цветаева и трансгрессивный эрос: Статьи. Исследования. - Спб.: Инопресс, 2000. (238)

Венера Бактыгулова

«Озлобленный почти до умопомрачения белогвардеец»

Или

Аверченко как журналист

Аркадий Аверченко является не только ярким писателем, еще при жизни завоевавшим титул «короля смеха», но и редактором многих журналов имевших большое значение в общественной жизни России начала XX века. В автобиографии, предпосланной книге “Веселые устрицы”, Аверченко датирует своё появление в печати 1905 годом. Как заметил О. Михайлов «самоопределился, как профессиональному литератору и журналисту Аркадию Аверченко помогла первая русская революция» (1, 15). Писатель основал журнал сатирической литературы и юмора «Штык», который имел в Харькове большой успех. «Я наполнял весь номер, редактируя и корректируя» (2, 27) - вспоминал Аверченко. Но журналу суждено было просуществовать не долго. На 9-ом номере журнал закрыли. В 1907 году выходит продолжение «Штыка», журнал «Меч», но это детище Аверченко ждала такая же участь. Следует отметить, что в период начала своей журналистской деятельности Аверченко выступал и как рисовальщик. Его рисунки появлялись на обложках журнала и как иллюстрация к тексту. В период 1905-1907 гг. под руководством Аверченко возникли многочисленные сатирические издания: «Пулемет», «Молот», «Сигнал», «Удаль», «Барабан», но все они были закрыты. Позже ряд неудач сменился крупным успехом. В 1906 году Аверченко переезжает в Петербург. Новая жизнь писателя с первых же шагов в незнакомой столице связана с журналом «Стрекоза». Сам Аверченко вспоминал о своем переезде следующим образом: «Несколько дней подряд бродил я по Петербургу, присматриваясь к вывескам редакций - дальше этого мои дерзания не шли. От чего иногда зависит судьба человеческая - редакция «Шута» и «Осколков» помещались на далеких незнакомых улицах, где-то в глубине большого незнакомого города, а «Стрекоза» и «Серый волк» в центре.

- Пойду я сначала в «Стрекозу», - решил я. По алфавиту. Вот что делает с человеком обыкновенный скромный алфавит» (3, 25).

Работу Аверченко в «Стрекозе» было бы правильно отнести к первому, начальному этапу его литературно-журналистской деятельности. На страницах «Стрекозы» появился ряд фельетонов, рассказов, шаржей и несколько театральных рецензий Аверченко. Но число подписчиков «Стрекозы» не изменилось со времени начала сотрудничества Аверченко в этом журнале, наверное, именно поэтому возникла мысль превратить «Стрекозу» в более современное юмористическое издание. Крестным отцом нового журнала стал художник и поэт А. А. Радаков, придумавший ему имя – «Сатирикон». Первый номер «Сатирикона» вышел 1 апреля 1908 года. Издание стало новым словом в русской сатирической литературе. С самого начала в нем исключалась традиционность. «Сатирикон» был европеизированным изданием. Аверченко удалось сплотить вокруг журнала лучшие литературные силы того времени (Н. А. Тэффи, Л. Андреева, А. Куприна, П. Потемкина, С. Черного и др.), что, несомненно, отражалось на качестве публикуемых материалов. Аркадий Аверченко уверенный, что нет «народа более нудного, печального, с отчаянной скорбью в истерзанных натурах и мучительными вопросами на устах, чем мы, русские», попытался оживить новое издание юмором, в основе которого лежит простой «здоровый смысл» (3, 22). А. И. Куприн писал: «Сатириконцы первые засмеялись простодушно, ото всей души, весело и громко, как смеются дети» (4, 13).

«Сатирикон» сделал Аверченко известным, говорить об Аверченко – значило говорить о «Сатириконе».

Что касается заслуг Аверченко в области русской журналистики, нельзя не отметить, что «Сатирикон» стал показателем высшего качества, которого достигла сатирико-юмористическая журналистика в России предреволюционного периода. Русский журналист-эмигрант П.Потемкин, отметил тот вклад, который внес Аверченко в журнал: ««Сатирикон» в русской литературе сыграл не меньшую роль, чем когда-то «Иска» Курочкина. «Сатирикон»

создал направление в русской литературе и незабываемую в ее истории эпоху. Это заслуга Аверченко. Сатира иероглифов, юмор планетарной тещи, царствовавшие до «Сатирикона» во всех «веселых» журналах, с его появления кончили свою жизнь» (3, 27).

Петр Пильский отметил заслуги Аверченко в области журналистики: «Имя Аркадия Аверченко должно быть вписано в историю русского еженедельника, в историю журналистики, в истории русского сатирического, русского юмористического журнала» (3, 35).

Остается сказать об общественном значении журнала Аверченко, которое особо подчеркнул в своей статье Ганфман: « «Сатирикон» был превосходным журналом с точки зрения общественной. Его удары почти всегда сыпались на тех, кто эти удары заслуживал, армия талантливых фельетонистов, юмористов, рисовальщиков, предводителем которой был Аверченко, оставила значительный след в истории русской политической сатиры» (3, 19).

Заметное внимание обращают на деятельность Аверченко в качестве редактора журнала «Сатирикон». Исключительная роль в создании и существовании редактируемого им журнала, название которого неразрывно связано с именем его долголетнего редактора, была отмечена шутливыми стихами одного из сотрудников журнала:

В колчане сажень крепких стрел,
И полон рот острот,
Он в быте полсобаки съел,
А в юморе – шестьсот.
По темпераменту сей гой
Единый на земле;
Живет с Медузой и с Фомой,
И с волком, и с Ave.
Нельзя простить лишь одного-
Кровосмеситель он:
«Сатирикон» родил его,

А он - «Сатирикон». (3, 17)

10 мая 1913 года вышел № 19 «Сатирикона», в котором в последний раз Аверченко значился как редактор журнала. Коренные сотрудники журнала во главе с писателем ушли и основали в 1913 году новый журнал «Новый Сатирикон». Аверченко и его ближайшие сотрудники повели дело издания своего «Нового Сатирикона» в том же стиле, что и «Сатирикон». «Новый Сатирикон» был фактически продолжением «Сатирикона», по этому поводу сам Аверченко писал: «Увидев заголовок «Новый Сатирикон», читатель, вероятно, в первый момент будет неприятно удивлен:

-Что за узурпаторы, назвавшие свое детище именем одного из самых популярных за последнее пятилетие журналов в России?

И, перелистав настоящий номер. Читатель будет удивлен еще больше: он увидит в списке сотрудников весь, без исключения, состав ближайших фактических участников прежнего «Сатирикона». Итак (только жизнь может ошеломить такими парадоксами), «Новый Сатирикон»- это старый «Сатирикон», а старый «Сатирикон»- это фактически новый «Сатирикон», начавший свою жизнь всего две-три недели тому назад» (3, 32).

«Новый Сатирикон» за короткий срок завоевал признание публики и обеспечил себя необходимым числом читателей и постоянных подписчиков.

«Новый Сатирикон» успешно развивался, а политическое положение России оставляло желать лучшего. Наступил кризис. На страницах журнала в 1914-1916 годах появляется ряд очерков, объективно показывающих состояние развала, в котором находилась Россия. Февральскую революцию вся редакция «Нового Сатирикона» встретила с восторгом. Сатириконцы приветствовали падение царского режима и ожидаемые демократические реформы. Однако вскоре наступило разочарование. Позиция Аверченко разительно расходилась с позицией большевиков. В «Новом Сатириконе» начинают появляться все более резкие выпады в адрес Временного правительства и лично новоявленного «вождя и спасителя отечества» А. Ф. Керенского. Новое правительство не могло оставить подобное отношение незамеченным, поэтому

в 1918 году журнал закрыли. Конец журнала знаменует и завершение сатирического периода творчества писателя. После закрытия «Нового Сатирика» Аверченко уезжает из Петербурга на Юг России. О литературной деятельности этого периода известно мало. Все сведения сводятся к тому, что писатель сотрудничал в газете «Приазовский край». После переезда в родной Севастополь Аверченко выпускает журнал «Юг», позже переименованный на «Юг России». Но и это издание просуществовало не долго.

В 1920 году Аверченко навсегда покинул Россию и этим подписал себе приговор: долгие 70 лет его творчество было закрыто для русского читателя. Сложность в изучении писательского наследия эмигрантского периода представляет неполнота материалов, но именно этот этап жизни писателя завоевал пристальное внимание ученых. Это объясняется резким изменением самого характера творчества Аверченко послереволюционного периода.

Сочный юмор и ироническая насмешка уступают место едкой сатире, а традиционная для дореволюционного периода тематика рассказов (быт и нравы большого города, общечеловеческие пороки) отходит на задний план, позволяя выдвинуться вперед произведениям на политические темы. Эмигрантская проза Аверченко представляет собой «смех сквозь слезы». В рассказах возникает трагическая нота, усиленная сознанием собственной оторванности от родной почвы. Его мучает мысль, что вне родины, вне родного языка и быта нет места писателю.

Самым значительным произведением Аверченко не только периода эмиграции, но и всей жизни стал сборник рассказов «Дюжина ножей в спину революции».

Сборник стал первым откликом писателя на водоворот событий, захлестнувших Россию после 1917 года.

Ярко выраженную «контрреволюционную» направленность своих рассказов автор иронически подчёркивает в предисловии: «Какой бессердечный, жестоковыйный молодой человек - этот Аркадий Аверченко! Взял да и воткнул в спину революции ножик, да и не один, а целых двенадцать!» (5, 15).

У писателя было свое виденье революции: «Революция – сверкающая прекрасная молния, революция – божественно красивое лицо, озаренное гневом рока, революция – ослепительная яркая ракета, взлетевшая радугой среди сырого мрака!...», «рождение революции прекрасно, как появление на свет ребенка, его первая бессмысленная улыбка, его первые невнятные слова, трогательно умильные, когда они произносятся с трудом лепечущим, неуверенным в себе розовым язычком». Но на деле всё обстояло иначе: «Начало ее (революции)- светлое, очищающее пламя, середина -- зловонный дым и копоть, конец -- холодные обгорелые головешки» (5, 29). Аверченко хочется верить, что вот-вот остановится русский человек: «Сейчас русский человек еще спит. Спит, горемыка, тяжким похмельным сном. Но скоро откроет заплывшие глаза, потянется и, узрев в кривом зеркале мятое, заспанное, распухшее лицо – истошным голосом заорет:

— Человек! Бутылку сельтерской! послушай, братец, где это я?» (5, 26)

Он верил, что желание пустить «дюжину ножей в спину революции» возникло не только у него: «Я сам, да, думаю, и вы тоже, если вы не дураки, готовы ему не только дюжину, а даже целый гросс "ножей в спину"» (5, 23).

Общая тональность рассказов «Дюжина ножей...» передает внутреннее состояние писателя как человека глубоко переживающего, болеющего за судьбу родной страны и мучительно ищущего выход из сложившейся ситуации.

В «Фокусе великого кино» автор предлагает «отдохнуть от жизни, помечтать». Пущенная в обратную сторону пленка наталкивает Аверченко на мысль: «Ах, если бы наша жизнь была похожа на послушную кинематографическую ленту!» У писателя возникает желание вернуть все назад, не совершать уже совершенных ошибок, прокрутить назад революцию с её голодом, разрухой, расстрелами и начать все заново со дня объявления царского манифеста, направленного на ускорение растревоженной революционными бурями страны.

Тема голода была прекрасно раскрыта в рассказе «Поэма о голодном человеке», где героям в качестве ужина были предложены гастрономические воспоминания. Рассказ заканчивался словами: «Тысяча первая голодная ночь уходила... Ковыляя, шествовало на смену тысяча первое голодное утро».

В «Эволюции русской книги» и «Хлебушко» звучат предупреждения о надвигающейся катастрофе.

Бесчеловечность, жестокость и абсурдность эпохи классового строя не пощадила даже невинные детские души («Трава, примятая сапогом»). Насколько в мире должна царит вражда и насилие, чтобы заставить маленькую восьмилетнюю девочку не по-детски рассуждать? ««Какая же это шрапнель? Обыкновенную трёхдюймовку со шрапнелью спутал. Ты знаешь, между прочим, шрапнель, когда летит, так как-то особенно шуршит. А бризантный снаряд воеет, как собака. Ужасно комичный» или «-Скажи, неужели Ватикан никак не реагирует на эксцессы большевиков?..»

Важное место при анализе рассказов «Дюжины ножей...» уделяется отношению А. Аверченко к конкретным политическим деятелям. Особое внимание акцентируется на взаимоотношениях В. И. Ленина и Аверченко, чего только стоит комическое описание одного дня из жизни супружеской пары Ленина и Троцкого. Не было намеков, не нужно было читать между строк, не нужно было искать прототипов персонажей, все было написано, черным по белому.

Поражает портрет России глазами Аверченко:

«— Вы не знаете, что это там за оборванная баба около швейцара в вестибюле стоит? (английский дипломат)

— Разве не узнали? Россия это.

— Ох, уж эти мне бедные родственники! И чего ходит, спрашивается? Сказано ведь: будет время - разберем и ее дело. Стоит с узелком в руке и всем кланяется... По-моему, это шокинг».

Единственным выходом из сложившейся ситуации Аверченко видит в уничтожении большевизма.

Хотя книга Аверченко «Дюжина ножей...» только один из сборников его рассказов, посвященных темам революции и гражданской войны, она приобрела своеобразную известность и особое значение в связи с тем, что о ней высказался Ленин.

Осенью 1921 года в газете «Правда» появилась небольшая рецензия на юмористическую книжку Аверченко «Дюжина ножей в спину революции» вышедшей в Париже. Рецензия называлась просто: «Талантливая книжка». На обложке, шарж, где изображен высокого роста человек, Аркадий Аверченко, с травинкой в зубах. Он говорит кому-то: — Знаешь, у меня теперь есть преотличный рецензент. Солидная подпись, хорошо разбирается в политике и литературе. Дал ход моим книгам. — Кто же? — А мой старый читатель-почитатель Владимир Ульянов-Ленин. Почитай «Правду».

— Талант надо поощрять, — написал в конце рецензии самый авторитетный большевик и этим самым озадачил многих партийцев, видевших в писателях-эмигрантах не только классовых врагов, а врагов на уничтожение...» (3, 38)

«Это — книжка озлобленного почти до умопомрачения белогвардейца Аркадия Аверченко: "Дюжина ножей в спину революции". Париж, 1921. Интересно наблюдать, как до кипения дошедшая ненависть вызвала и замечательно сильные и замечательно слабые места этой высокоталантливой книжки. Когда автор свои рассказы посвящает теме, ему неизвестной, выходит нехудожественно. Например, рассказ, изображающий Ленина и Троцкого в домашней жизни. Уверяю вас, что недостатков у Ленина и Троцкого много во всякой, в том числе, значит, и в домашней жизни. Только, чтобы о них талантливо написать, надо их знать. А вы их не знаете.[...]Огнем пышущая ненависть делает рассказы Аверченко иногда — и большей частью — яркими до поразительности. Есть прямо-таки превосходные вещички, например,

"Трава, примятая сапогами", о психологии детей, переживших и переживающих гражданскую войну [...].

Некоторые рассказы, по-моему, заслуживают перепечатки. Талант надо поощрять» (3, 33).

К подобному снисходительному отношению «отца народов» Аверченко отнесся скептически. Однажды в Прибалтике, во время интервью, подтвердив расспрашивавшему его журналисту, что Ленин действительно похвалил одну его книгу, Аверченко сказал насчет этого следующее: «Очень похвалил. Я, прочитав статью, сразу же организовал «Общество защиты от ласкового обращения»» (3).

С какой бы ненавистью не относился Аверченко к большевикам, как бы он не мечтал увидеть пробуждение русского народа, необходимо признать, что (как справедливо заметил Рафаэль Соколовский) «Дюжина ножей Аркадия Аверченко не убила революцию» (6, 56). В 1925 году 25 марта в Праге, далеко от родной земли Аверченко скончался. Газета «Narodni Politika» писала, что русская литература потеряла крупного писателя-юмориста, выдающегося стилем, изобразительностью и умением захватывать читателя (3, 42).

Газета «Livode Noviny» отметила, что сорока четырех лет от роду уходит тот, кого одна революция побудила к творчеству, а другая – затравила (3, 15).

Газета «Prager Presse» в своей заметке о кончине Аверченко назвала его «самым значительным юмористом России предвоенных лет» (3, 21).

Когда известие о кончине Аркадия Аверченко распространилась по центрам скопления русской эмиграции, многие русские эмигрантские писатели откликнулись на смерть Аверченко рядом статей. Н.А. Тэффи в конце своей статьи о скончавшемся собрате по юмористическому перу писала: «Место, занимаемое Аверченко в русской литературе единственное, им созданное и незаменимое. Это русский Джером. Разница та, что Джером гордится Англией, а Россия Аверченко не гордится только потому, что гордость есть чувство нерусское. Будь Аверченко французом, его именем назвали бы улицу, площадь или хоть бы переулок. У нас нет ни городов, ни улиц. Но уголочек

души, где просто и весело, знаю, многие отдадут ему. С благодарностью. «Ибо смех есть радость, а потому сам по себе благо»» (3, 53).

Литература

1. Аверченко А.Т. Избранные рассказы. Цит. по: статья С.С.Никоненко «Король смеха» (15)
2. Ежегодник Рукописного отдела Пушкинского дома на 1973г. Цит. по: статья С.С.Никоненко «Король смеха» (27)
3. Аверченко А.Т. Мы за пять лет. Цит. по: Левицкий Д.С. «Аркадий Аверченко. Жизненный путь» (25, 22, 27, 35, 19, 17, 32, 38, 33, 42, 15, 21, 53)
4. Куприн А. И. Аверченко и «Сатирикон» Потемкин П.П. Об Аркадии Аверченко. Последние новости. (13)
5. А.Т. Аверченко «Дюжина ножей в спину революции» Предисловие. (15, 29, 26, 23)
6. Рафаэль Соколовский. Статья «Дюжина ножей, не убивших революцию». (56)

Айжамал Осмонова

Анализ фельетонов Тэффи

Прежде всего, на наш взгляд, стоит обратить внимание на своеобразие комического начала в творчестве Тэффи. В ее рассказах грустное и смешное часто переплетаются и составляют единое целое. Не случайно Г. Адамович писал: «Но только человек исключительно рассеянный или на редкость поверхностный не заметит, сколько грусти в каждом ее рассказе, – и даже больше: какое дребезжание слышится в этих рассказах, будто от порванной струны» (1, 192).

В современной науке закрепилось мнение, что с именем писательницы связано целое направление в русской сатирической литературе начала XX века. Л. А. Спиридонова утверждает: «Смех Тэффи - явление уникальное не только в русской, но и в мировой литературе» (5, 89) . Обычно, чтобы подчеркнуть своеобразие комизма Тэффи, ее сравнивают с А. Т. Аверченко – современником и соратником по совместной работе в журнале «Сатирикон» (с 1913 г. «Новый Сатирикон»). Как отмечают исследователи, смех у Аверченко более заразительный, открытый, а у Тэффи – более тонкий. Аверченко идет в своих рассказах от анекдота, от ситуации, а Тэффи – от характера. Аверченко ставит своего героя в смешные положения, а Тэффи ищет смешное в личности, в извечных человеческих пороках, присущих людям, независимо от времени и положения в обществе. Все это верно, но если проанализировать ряд произведений обоих художников, то оказывается, что и общего у них не меньше, чем различий. Оба они принадлежат к одной сатирической школе, к одному направлению, которое еще современники называли «лирической сатирой».

«Лирическая сатира» – явление, возникшее в литературе на рубеже первого десятилетия XX века. Один из критиков тех лет писал: «Психологический очерк, рассказ, каприз-этюда постепенно вытеснили у нас роман. На это есть большие, серьезные причины; и сколько бы ни вздыхали по роману, ни

громили литературу за отсутствие его современники, роман по заказу не явится. Точно так же миниатюрная лирическая сатира пришла на смену объективной сатире» (3, 5) . Двойственная природа этого явления была подмечена сразу же: «Какая странная сатира – сатира-шарж, почти карикатура на современность, и вместе с тем – элегия, интимнейшая жалоба сердца, словно слова дневника» (1, 193) . Таким образом, для данного начинания характерно соединение сатирического и лирического начал, что породило совершенно оригинальные изъяснения. С одной стороны, явно ощущается стремление высмеять, а с другой – проникновенные интонации, субъективность и умение выразить в слове малейшее движение души героя.

К художникам, в чьем творчестве «лирическая сатира» представлена наиболее многообразно и интересно, мы относим литераторов, группировавшихся вокруг одного из самых популярных изданий предреволюционного десятилетия – журнала «Сатирикон». Создатель и бессменный редактор издания А. Т. Аверченко сумел привлечь к работе наиболее талантливых сатириков тех лет. Он сам публиковал в журнале рассказы, юморески, фельетоны, выступал от имени редколлегии, вел раздел «Почтовый ящик» и т.д. По утверждению Д. А. Левицкого (автора монографии об Аверченко), на страницах «Сатирикона» и «Нового Сатирикона» «было напечатано общей сложностью свыше 650» (5, 103) его произведений. Известно, что в журнале охотно печатались в разные годы И. Бунин, Л. Андреев, Н. Гумилев, В. Маяковский, С. Городецкий, А. Куприн и многие другие. Но идеи «Сатирикона» наиболее полно выразились в творчестве постоянных сотрудников – таких, как Тэффи, Саша Черный (А. Гликберг), Осип Дымов (О. И. Перельман), П. Потемкин, Дон Аминадо (А. Шполянский) и других. Эти художники отличались разносторонностью дарований, и потому принципы «лирической сатиры» воплотились в поэзии, прозе, драматургии и даже в создававшейся в те годы русской эстраде.

Новеллистическое творчество Тэффи охватывает несколько десятилетий, так как она писала рассказы на протяжении всей своей жизни. Естественно, что в разные годы мировоззрение художницы выражалось по-разному.

Рассказ «Жизнь и воротник» был опубликован в сборнике «Тонкая психология» (3, 12), куда вошли произведения 1904 - 1911 годов. Он характерен для дореволюционного периода творчества писательницы, когда ее неприятие обывательщины, пошлости и мещанства выражалось вполне определенно. Как и многие ее произведения тех лет, он основан на сравнении, что следует уже из заглавия. Часто сравнение в названиях ее рассказов как бы заранее предопределяет направление развития сюжета («Легенда и жизнь», «Свои и чужие», «Причины и следствия» и др.). В данном случае сравниваются несопоставимые начала: обыденная вещь и целая жизнь. Рассказ начинается с рассуждения о том, что «человек только воображает, что беспредельно властвует над вещами» (4, 37). А далее автор рассказывает историю о том, как купленный героиней «крахмальный дамский воротник с продернутой в него желтой ленточкой» (4, 41) стал управлять ее жизнью, пока окончательно не разрушил ее.

Смысл произведения очевиден: оно направлено против мещанского взгляда на жизнь, против понимания ее сути как погони за вещами. По мере развития сюжета вещь обретает все больше черт живого существа и подчиняет себе волю героини. Это проявляется в обилии глаголов, выражающих волеизъявление. В начале рассказа явно преобладает слово «требовал», повторяющееся четыре раза. И каждый раз «требования» воротника становятся все настойчивее: героиня подбирает к нему вещи, включая не только одежду, но и мебель.

Особую важность обретает выражение «воротничковая жизнь» (4, 32). Оно обозначает полное подчинение человека вещи. Изменяется и доминирующий глагол: если до этого воротник «требовал», то теперь он подменяет собой героиню («вертит головой», отвечает за нее, не обращает на нее «никакого внимания»). Уже не человек управляет вещью, а наоборот.

Сюжет развивается по нарастающей. Сначала действия Олечки Розовой вызывают смех, но по мере того, как воротник «укреплялся и властвовал» (4, 38), все больше чувствуется страх перед ним. Человек отходит на второй план, а вперед выдвигается ничтожная вещь, обретающая смысл символа.

Финал рассказа возвращает все в привычное русло: вещь в конце концов обращается к роли, которая отведена ей изначально (воротник потерялся). Заключительная фраза «Эх, жизнь!» принадлежит автору. Таким образом, авторский голос начинает повествование и заканчивает его, придавая незамысловатой истории более обобщенный характер.

Рассказы «Ностальгия» и «Маркита» относятся к эмигрантскому периоду жизни писательницы и написаны в 20-е годы во Франции, когда «русское беженство» вынуждено было приспособливаться к новым условиям и искать лучшей доли. Тэффи и сама прошла через все «прелести» эмигрантской жизни и знала о ней практически все. Подобно другим русским художникам, покинувшим родину после Октябрьской революции, она стала своеобразным летописцем жизни русских в изгнании.

Сохранилась проблематика ее произведений, все так же заставлявших читателя взглянуть на себя как бы со стороны и увидеть свои пороки, но изменился общий взгляд на человека, став более мягким и понимающим. Тэффи сочувствовала товарищам по несчастью, хотя никогда не стремилась к их идеализации. Она не скрывала ни глупости, ни ограниченности своих персонажей, ни их нежелание почувствовать себя частью большого мира. Но, с другой стороны, в ее рассказах добавилось грусти, какой-то мягкости и понимания человеческих слабостей.

Рассказ «Ностальгия» вписывает новеллистику художницы в общий контекст русской зарубежной литературы 20-х годов, в которой тема тоски по утраченной родине была одной из ведущих.

При разборе рассказа следует обратить внимание на то, что в первых двух фрагментах авторская точка зрения преобладает, хотя повествование по стилю больше напоминает диалог, куда вписываются реплики разных людей.

Это как бы задушевный разговор на общую тему ностальгии. Автору, который ведет повествование от первого лица, приходится не только отвечать собеседникам, но и обобщать их мнения. Характерно, что авторский взгляд не дается со стороны, писательница и себя включает в число тех, кто страдает от тоски по России. Отсюда частая перемена местоимений «я» на «мы». Эмоциональность авторских размышлений подчеркивается синтаксическим строением повествования. Тэффи использует короткую фразу, выделяя ее и стараясь тем самым придать дополнительное значение словам. Ту же функцию выполняют и многочисленные повторы слов и синтаксических конструкций: «Ни во что не верим, ничего не ждем, ничего не хотим. Умерли.

Боялись смерти большевистской - и умерли смертью здесь. Вот мы - смертью смерть поправшие» (4, 55).

Во втором фрагменте тональность повествования несколько изменяется: исчезает патетика, появляются задушевные интонации. Мир делится на «здесь», т.е. во Франции, и «там» – в России. Эти две реальности противопоставлены друг другу как рационалистическое и душевное, идущее от самого сердца. Третий и четвертый фрагменты – это конкретные эпизоды чужих судеб, но в каждом случае упор делается на типичное, а не индивидуальное.

В эмигрантском творчестве Тэффи в целом и в данном рассказе в частности «удельный вес» комического начала значительно уменьшается, изменяется характер смеха, который становится более приглушенным, с явной примесью грусти. И в «Ностальгии» комизм имеет второстепенное значение, превращаясь то в добрую улыбку, когда автор слушает разговор старой няньки с «француженкой кухаркой», то в горькую усмешку, когда передает слова «приехавшего с юга России аптекаря» (4, 62), который уверяет, что самое большое через два месяца «большевизму конец».

Завершающие рассказ фрагменты переводят общие рассуждения и высказывания в конкретное русло. Следует обратить внимание на то, что здесь приоткрываются разные судьбы, но нет ни одного имени, что придает повествованию особый характер. Местоимение «мы», использованное в первом

фрагменте, включает в себя всех эмигрантов. Все эти непохожие друг на друга люди объединяются в своей тоске по родине.

В рассказе «Маркита» представлен иной взгляд на эмиграцию. Он более типичен для зарубежного периода творчества писательницы и представляет собой эпизод из жизни молодой эмигрантки, вынужденной петь в русском кафе, чтобы прокормить себя и маленького сына (тематика роднит его с рассказами «Валя», «Доктор Коробка», «Рюлина мама», «Выбор креста» и др.). Эпизод рядовой и ничем не примечательный, но позволяющий рассказать о человеке – одном из многих. Это характерно для всей новеллистики художницы, у которой всегда в центре повествования оказывался герой – человек из массы. Рассказ, как и большинство подобных, полон бытовых деталей и точных характеристик действующих лиц.

В «Марките» автор избегает прямых оценок происходящего, но вполне определенно выражает свое мнение через деталь. Перед нами как бы зарисовка с натуры: действие разворачивается в настоящем времени, и читатель вместе с автором попадает в кафе. Ощущение сопричастности создается при помощи указания на запахи в первой же фразе рассказа «Душно пахло шоколадом, теплым шелком платьев и табаком» (4, 66). Несколькими точными штрихами передана атмосфера именно русского заведения: автор обращает наше внимание на то, как едят посетители «торопливо, искренне и жадно» (4, 66), что официантки – «все губернаторские дочки» (4, 68). Наконец, взгляд обращается к сцене, где один выступающий сменяет другого. Комизм выражается в ироническом описании артистов, которых таковыми заставила стать судьба.

На общем фоне история знакомства певицы Сашеньки и богатого татарина воспринимается как нечто типичное. Автор и ее вписывает в ироничный контекст происходящего, что подчеркивается репликами героев. Коверканые слова речи татарина «Я человек дикий, а она мэнэ теперь как родственник, она мэнэ как пелемянник» (4, 68), еврейские интонации «цыганской пе-

вицы» Раечки Блюм, детская речь Котьки - все это придает происходящему комический оттенок.

Тэффи была мастером психологического анализа. Не случайно всемирно известный режиссер Н. Н. Евреинов, в 30-е годы поставивший несколько пьес художницы в Русском театре Парижа, писал о ней в своих воспоминаниях, что «никто, как Н. А. Тэффи», не мог «одной фразой вынести приговор своему герою, буквально пригвоздить его точной, емкой и смешной характеристикой, которую персонаж давал себе сам» (4, 69). Одной из характерных черт психологизма Тэффи было то, что она редко обращалась к внутренней речи героев. Но, не используя этой возможности, художница смогла опосредованно выразить переживания Сашеньки. Читатель сочувствует ее стремлению устроить свою отнюдь не легкую жизнь, но, в то же время, не принимает ее кокетства, которое выглядит смешным. Автор не осуждает свою героиню, а сочувствует ей. Когда Сашенька возвращается с позднего свидания и видит плачущего сына, она и сама плачет. Эти слезы очищают ее душу и заставляют читателя простить ее невинный флирт.

«Воспоминания»

В 1918 году начинается одиссея Тэффи, которая в итоге приводит ее в Париж.

Спустя почти десять лет после отъезда из России Тэффи публикует свои «Воспоминания». Несмотря на традиционное название, «Воспоминания» являются прежде всего художественным произведением. Сейчас эта книга воспринимается уже как исторический роман – и источник – со многими хорошо известными персонажами. Мы встретим здесь Аркадия Аверченко, Алексея Толстого, Власа Дорошевича, Максимилиана Волошина. Сюжет книги задан самой действительностью, а сцепление эпизодов определяется последовательностью реально происходивших событий. Тэффи покидает Россию в 1919 году, а начинает публиковать «Воспоминания» в 1928-м. Однако все события в книге даны только через восприятие Тэффи именно

описываемого периода. Автор не дает точного ответа на вопрос, почему она оставила Россию. Нет в книге и однозначно выраженного отношения к революции. Перефразируя известное выражение, Тэффи понимает, что в России все «переверотилось» и неизвестно, как уложится. Хотя трагическое предчувствие будущего явственно звучит в ее автобиографической прозе.

Несмотря на нейтральное отношение в «Воспоминаниях» к революции, Тэффи не может пройти мимо глупого отношения к интеллигенции со стороны почувствовавшей свою власть наименее образованной части общества, так называемой «хамской» части России, по выражению одного из современников. В качестве примера приведем отрывок из «Воспоминаний», где Тэффи со спутниками едет в вагоне третьего класса, и к ним ни с того ни с сего начинают придирааться соседки – простые, необразованные бабы. Особую ненависть их вызвала маленькая собачка на коленях одной из спутниц Тэффи : «... Против нас оказались злющие белоглазые бабы. Мы им не понравились. - Едут, - сказала про нас рябая, с бородавкой. – Едут, а чего едут и зачем едут – и сами не знают.

- Что с цепи сорвавши, - согласилась с ней другая, в замызганном платке, кончиками которого она элегантно вытирала свой утиный нос. Больше всего раздражала их китайская собачка пекинуа, крошечный шелковый комочек, которую везла на руках старшая из наших актрис. – Ишь, собаку везет! Сама в шляпке и собаку везет. – Оставила бы дома. Людям сесть некуды, а она собачищу везет. – Она же вам не мешает, – дрожащим голосом вступилась актриса за свою «собачищу». – Все равно я бы вас к себе на колени не посадила. – Небось мы собак с собой не возим, - не унимались бабы. – Ее дома оставлять нельзя. Она нежная. За ней ухода больше, чем за ребенком. – Чаво-о? – Ой, да что же это? – вдруг окончательно взбеленилась рябая и даже с места вскочила. – Эй! Послушайте-ка, что тут говорят-то. Вон энта, в шляпке, гово-

рит, что наши дети хуже собак! Да неужто мы это сносить должны? – Кто-о? мы-ы? Мы собаки, а она нет? – зароптали злобные голоса...» (4, 103).

При всей внешней простоте, неприязнательности стиля, стремлении не пропустить все смешное и абсурдно-комичное, что происходило с нею и ее спутниками во время вынужденного скитания по России, книга Тэффи имеет ощутимый подтекст, выраженный в ряде явно символических образов. Вот один из них, подчеркнуто трагический, как бы предсказывающий судьбу целого поколения: «Говорят, океан несет утопленников к берегам Южной Америки. Там самое глубокое в мире место и там на двух-трехверстной глубине стоят трупы целыми толпами. Соленая, крепкая вода хорошо их сохраняет, и долгие-долгие годы колышутся матросы, рыбаки, солдаты, враги, друзья, деды и внуки – целая армия. Не принимает, не претворяет чуждая стихия детей земли» (3, 8).

Однако мотив Рока, обрекшего целое поколение на трагическое совместное одиночество в чуждой стихии, которая «не принимает и не претворяет» его, в конце «Воспоминаний» приобретает и другое значение. Сюжет книги неожиданно обрывается, судьба героини, ее друзей и врагов не закончена.

«Как часто упрекают писателя, – подчеркивает Тэффи, – что конец романа вышел у него скомкан и как бы оборван. Теперь я уже знаю, что писатель невольно творит по образу и подобию судьбы, Рока. Все концы всегда спешны, и сжаты, и оборваны» (4, 3).

Разомкнутый финал, неожиданно обрывающий «все нити», как бы отрицает литературность приема: закончилась определенная полоса жизни – закончилась книга. В «Воспоминаниях» мы прощаемся с Тэффи в тот момент, когда корабль уходит из Новороссийска. Куда?.. Вероятно, в Константинополь, так как известно, что там она была некоторое время. Писательская судьба Тэффи в эмиграции сложилась удачно: она много и плодотворно работала. Но мотивы тоски по родине, мотивы ностальгии определяли ее творчество на протяжении многих лет.

Литература

1. Бицилли П. Жизнь и литература // Творчество Н. А. Тэффи и русский литературный процесс первой половины XX века. М., 1999. (192, 193)
2. Зощенко М. М. Н. Тэффи // Ежегодник Рукописного отдела ИРЛИ (Пушкинского Дома). –Л, 1972–. (140)
3. Аверин Б. В. Предисловие // Тэффи. Тонкие письма: Рассказы, Воспоминания. - СПб.: Азбука-классика, 2003. (5, 12, 8)
4. Тэффи. Печальное вино: Рассказы; Фельетоны; Воспоминания. - Воронеж, 2000. (37, 41, 32, 38, 55, 62, 66, 68, 69, 103, 3)
5. Дальние берега: Портреты писателей эмиграции / Состав и коммент. В. Крейд. - М.: Республика, 1994. (89, 103)

Писательская журналистика. Фельетоны М.М.Зощенко

Чтобы доказать, что «природа фельетона — художественно-публицистическая» (1, 39), необходимо обратиться к определениям следующих понятий: публицистика, сатирическая публицистика, фельетон.

Различные теоретики печати, изучающие жанры, по-разному истолковывают понятие «публицистика». «Одни исследователи относят к публицистике исключительно художественно-публицистические жанры, другие ориентируются на рамки, установленные публицистическим функциональным стилем, третьи считают публицистикой любой предназначенный для СМИ текст» (2, 14-15). Рассмотрим несколько мнений ученых. В.М.Горохов считает, что «публицистика — это и вид литературы, и тип журналистской творческой деятельности. М.С.Черепанов, считая публицистику особым родом литературы, рассматривал ее в жанровой (в широком смысле слова) парадигме литературного творчества. Ученый утверждает, что «любая тема, проблема — философская, морально-этическая, экономическая — получает в публицистике политическое осмысление». В.В.Ученлова объединяет в понятии публицистика специфический род деятельности и тип текстов» (1, 3). Возвращаясь к теме работы, необходимо отметить, что исследование будет проводиться в русле, заданном В.М.Гороховым, т.е. рассматривать публицистику как неотъемлемую часть литературы и журналистики, поскольку именно они анализируют вопросы, проблемы, возникающие в обществе; писатели и журналисты при создании своих работ в первую очередь откликаются на вызовы современности, пытаются понять причины формирования и изменения общественного сознания, новые явления и оценить события, происходящие в жизни не только одного человека, но и всей эпохи.

В.А.Аграновский в своей книге «Ради единого слова», раскрывая секреты «кухни» журналиста, т.е. технологии его производства» (3, 1), подходит к выбору темы при сборе материала: «Какая имеется в виду тема? Любая ли?

Ну понятно - актуальная, ведь мы газетчики. Понятно - значительная по проблематике, на то мы и публицисты, а публицистика по мелководью не плавают. Понятно – острая и как минимум имеющая свежий поворот» (3, 29). Далее я предлагаю рассмотреть функции журналистики и литературы, объединяемые публицистикой, чтобы понять, что они во многом совпадают. И литература, и журналистика просвещают. В центре публицистических и журналистских произведений находятся человек и событие лишь с той разницей, что в центре публицистической работы – человек, а события происходят вокруг него. А в журналистском, наоборот, в центре – событие, а вокруг человек. «Суть журналистики – социальное просвещение...», она берет на себя функцию «расширять культурное пространство читателя» (4, 4). Подобную роль исполняет и художественная литература. Основной функцией публицистики А.Н.Тепляшина называет «объективное отражение мира» (1, 5). Теоретик журналистики А.А.Тертычный: «...основная функция публицистики заключается во всестороннем социальном ориентировании читателей, в формировании образа жизни» (1, 5). Следует напомнить, что цели и задачи публицистики и журналистики меняются вместе со временем: появляются новые возможности и формы раскрытия темы. «Публицистике свойственны также информативная, директивная, фактическая, эстетическая, экспрессивная функции. Информативная функция проявляется в передаче информации, директивная — в оказании влияния на поведение или отношение аудитории, фактическая — в поддержании коммуникативных связей, эстетическая – в создании художественного эффекта, экспрессивная – в выражении эмоционально-оценочного отношения автора» (1, 5).

Первые литературные опыты Зощенко относятся к детским годам, как вспоминал сам писатель, в 1902 - 1906 годах он уже пробовал писать стихи, а в 1907 году написал рассказ «Пальто». В 1913 году Михаил Зощенко окончил гимназию и поступил на юридический факультет Санкт - Петербургского университета, но уже на следующий год его исключили за неуплату. Чтобы заработать на учебу, Зощенко стал работать контролером на Кавказской же-

лезной дороге. Однако восстановиться в университете ему так и не удалось; началась Первая мировая война. К этому времени относятся его первые сохранившиеся рассказы «Тщеславие» (1914 г.) и «Двугривенный» (1914 г.).

В 1919 году он занимался в творческой Студии, организованной при издательстве «Всемирная литература», которой руководил Корней Чуковский. В 1920 году, работая в Петроградском военном порту делопроизводителем, Зощенко постоянно стал заниматься литературной деятельностью. В том же году Зощенко вновь поступил в университет, на этот раз на филологическое отделение, однако бросил учебу, не начав заниматься.

В 1920 - 1921 годах он написал первые рассказы из тех, что впоследствии были напечатаны: «Любовь», «Война», «Старуха Врангель», «Рыбья самка», «Лялька», «Пятьдесят».

1 февраля 1921 года была создана литературная группа «Серапионовы братья», куда входили, кроме Зощенко, писатели Лев Лунц, Михаил Слонимский, Яков Полонский, Илья Груздев, Юрий Никитин, Всеволод Иванов, Вениамин Каверин, Николай Тихонов, Константин Федин. В августе 1922 года в издательстве «Алконост» вышел первый альманах «Серапионовых братьев», где был опубликован рассказ Михаила Зощенко, через год в бельгийском журнале *Le disque vert* вышел рассказ Зощенко «Виктория Казимировна» на французском языке, ставший первым переводом советской прозы, опубликованным в Западной Европе.

«В публицистических произведениях, содержанием которых является критика на злобу дня, информативная функция сочетается с экспрессивной» (1, 6). Возвращаясь к «зощенковскому сказу», который приходит сразу же после упоминания имени Зощенко, нужно напомнить, что критика не принимает «новое» слово писателя, а непрестанно требует «чего-нибудь «обыкновенного», ждет, когда же «Зощенко будет писать «нормальным», обыкновенным, серьезным языком, оставив «смешные» слова для смешных рассказов» (5, 3). Но в чем же была причина столь негативного отношения критики к творчеству Михаила Михайловича? Ответ можно найти в статье

Ю.В.Томашевского «Смех Михаила Зощенко». Он пишет: «Зощенко знал жизнь – духовные и бытовые интересы – этого «бедного» человека, своего будущего массового читателя. И, что особенно важно, владел его языком. Это язык, словно прорвав веками державшую его плотину, затопил тогда вокзалы и площади, присутственные места и рынки, залы для театральных представлений и только что учрежденные коммунальные дома. Затопил страну. Это был неизвестный литературе, а потому не имевший своего правописания язык. Он был груб, неуклюж, бестолков, но – затыкай или не затыкай уши – он существовал. Живой, непридуманный, сам собою сложившийся, пусть скудный по литературным меркам, а все-таки – тоже! – русский язык» (6, 4). Думаю, именно этим самым «непридуманным» и «живым» языком Зощенко давал эмоциональную личную оценку происходящему и выражал свое отношение. Теперь предлагаю немного поговорить уже о сатирической публицистике.

«Смех сатирика по самой своей природе публицистичен. Это объясняется такими присущими сатире специфическими свойствами, как злободневность, связь с общественно-политической ситуацией, несомненная моралистическая направленность» (1, 26). Дадим определение понятию «жанр». «Жанр – это относительно устойчивая структурно – содержательная организация текста, обусловленная своеобразным отражением действительности и характером отношения к ней творца» (7, 138). Жанры подвластны изменениям, которые диктует время. «В XX веке происходит дальнейшая жанровая и художественно-стилевая дифференциация сатирической публицистики (...). Самыми популярными сатирическими жанрами становятся инвектива, пародия, памфлет, фельетон. Каждый жанр располагает своими экспрессивными возможностями. Главными формами выражения авторского отношения к предмету изображения в этих жанрах являются ирония, юмор, сарказм» (1, 27). У каждого времени есть свои жанры. В произведениях, выдержанных в определенном жанре, писатели показывают типичные черты современности, создавая художественный образ, они выявляют «правду жизни». «Если вни-

мательно вслушаться в его смех, нетрудно уловить, что беззаботно-шутливые нотки являются лишь фоном для нот боли и горечи» (6, 7). Выходит, что сатира для Зощенко была оружием борьбы. «Цель сатирических жанров — пробудить у читателя чувство превосходства над злом» (1, 2).

Сатирическую публицистику используют, чтобы осмеять человеческие пороки: фетишизм, желание казаться лучше, чем есть на самом деле, отсутствие силы воли и характера, трусость, Писатель может использовать два вида сатирической публицистики: добродушный смех, порождающий юмор, и смех обличительный, порождающий сатиру (8, 21). Смею предположить, что М.М.Зощенко обращается к своей публике со своими сатирическими произведениями, в частности, фельетонами, чтобы побудить, призвать к искоренению зла.

Фельетон – это один из основных сатирических жанров художественной публицистики, используемый для комического изображения действительности. Евгения Журбина писала, что фельетон всегда монолог. Это обстоятельство можно считать для фельетона наиболее непоколебимым признаком (9, 20).

В журналах русской печати XVIII века встречались публикации, близкие по духу жанру, который в последствии был назван фельетоном. «В XIX веке фельетонами в российской печати называют те же произведения, что и во Франции. Если заглянуть в газеты 20-40-х годов XIX века, то можно убедиться, что термин фельетон сначала употреблялся в двух значениях: место на газетной полосе и жанр.

«Самая рубрика «Фельетон» в русских газетах появилась только в 1840-х годах, но как форма журнальных и газетных материалов фельетон постоянно встречается в русской периодике уже в 1820–1830-е гг., причем «Северная пчела» первой из русских газет стала помещать его» (10, 55). «Фельетон в дореволюционной русской журналистике ассоциировался с публикациями легкого литературного стиля, остроумными, насыщенными художественными образами. Под фельетоном при этом подразумевался не обязательно са-

тирический, обличительный текст, а, скорее, обозрение нравов, истории из жизни, непринужденный, ни к чему не обязывающий разговор по душам» (11, 135).

В 20-х годах точно определилось разделение фельетона на публицистический и беллетризованный (фельетон-рассказ). На протяжении длительного времени между теоретиками велись споры о жанровых особенностях фельетона. Но, несмотря на это, исследователи сходились в одном: природа фельетона — художественно-публицистическая.

Функция довоенного советского фельетона была определена точно и ясно: «Фельетон в советской печати служит преимущественно задачам критики и самокритики. Он остро и гневно разоблачает и клеймит насмешкой врагов советского народа. Он служит задачам борьбы с пережитками капитализма в сознании советских людей». Фельетон стал воинствующим жанром печати — он нападал и защищал. За свой боевой характер он пользовался особой симпатией у советских читателей.

Знакомясь с фельетонами Михаила Михайловича, читатель, кажется, и понимает ориентацию на широкий читательский слой писателя, и язык будто бы доступен, но простота его произведений обманчива. Чтобы добиться этой простоты автору требуется много и напряженно трудиться (12, 9).

В фельетонах автор непосредственно откликается на реальные события дня. За годы, проведенные в гуще бедных людей, он сумел проникнуть в тайну их разговорной конструкции, с характерными для нее вульгаризмами, неправильными грамматическими формами и синтаксическими конструкциями сумел перенять интонацию их речи, их выражения, обороты, словечки — он до тонкости изучил этот язык и уже с первых шагов в литературе стал пользоваться им легко и непринужденно. Фельетоны изобилуют подобными выражениями как «душа, склонная к простуде» («На Парнасе»), «антихудожественно летит» («На Парнасе»), «морально поперхнется моим фельетоном» («Каменное сердце»), «человек пролетарской закваски» («Каменное сердце»), «потолок бюрократизма» («Каменное сердце»), «одевалась чересчур бойко»

(«Горько»), «поганенькое дельце» («Практикант»), «набрехал несурзное» («Нахальство»), «собачья неприятность» («Социальная грусть»).

Писатель-сатирик верен главной цели фельетона и, кажется, личной цели своего творчества – выступать против социального зла, раскрывать отрицательные черты характера человека.

В фельетоне «Горько» Зощенко представляет нам некоего товарища П. С первых строк становится ясным, что автор показывает нам человека недалекого: «Про него, конечно, нельзя сказать, что он, например, интеллигент. Но он все-таки чего-то там такое знает. Чего-то такое читал и проходил. Так что он имеет полную ответственность и всецело должен отдавать отчет в своих действиях» (13, 319). Зощенко, поэтому и пытается как-то «оправдать» героя, его поступки, поскольку именно в нем самом проблема. Товарищ П. – «человек недалекий, но твердо убежденный в своем праве безапелляционно высказываться обо всем, что попадает в поле его зрения, он, то и дело, оказывается объектом авторской иронии» (12, 23). Но наш герой не только высказывается, но и выполняет особую миссию – проводит «воспитательную работу» с «мелкобуржуазной стихией» своего дома. Ответственный работник женится на Верочке, которая «в силу своих взглядов» «одевалась чересчур бойко», губы «очень отчаянно красила помадой», а с глазами «производила какую-то махинацию». Он решил «заново ее воспитать и привить ей новые взгляды». И будучи «передовым товарищем» берется за трудное дело и разводится со своей прежней женой. Многие жильцы дома сомневались в успехе, ведь «многие крупные деятели общественной мысли пропадали по случаю того, что у них были такие мелкобуржуазные супруги с накрашенными губками». Но товарищ П. серьезно взялся за работу и оправдал «надежды». Он «начал стыдить ее перед лицом советской общественности. Мол, зачем вы, Верочка, губки свои красите. И зачем у вас, я извиняюсь, юбочки слишком коротки. И зачем у вас ножки. И почему глазки». Сначала «барышня горевала и конфузилась, но потом довольно заметно начала перевоспитываться». Меньше чем

за полгода «пустую барышню он превратил в достойного спутника своей жизни, с которым он пошел рука об руку к намеченным идеалам».

Зощенко высмеивает «умника», решившего взять на себя такую ответственность, как «перевоспитание» недостойных или испорченных людей, «недостойных» жить в Советском Союзе. Испытывая чувство долга перед собой и своей родиной, товарищ П. развелся и женился на очередной испорченной «барышне», чтобы «из этой напудренной обезьянки сделать настоящего, достойного человека, с которым прилично будет ему идти рука об руку к намеченным идеалам». Следует полагать, что таким же достойным, как он сам.

Смешно и в то же время грустно, а Зощенко говорит: «Горько! Чрезвычайно горько». И будет совершенно прав.

Аналогичным образом можно было закончить фельетоны «Семейное счастье», «На Парнасе» и многие другие.

В фельетоне «Семейное счастье» знакомый автора, Егоров, делится своей радостью. Просит поздравить их чету «с новой жизнью, с новыми переменами, с новыми семейными устоями» (13, 328). А счастье-то, как оказалось, заключается в том, что они теперь не готовят дома, а ходят в столовую. Радостный хозяин восклицает: «В болото все – плиту, кастрюли, лоханки...» Довольный своим благородным поступком, он заключает: «Пущай и баба свободу узнает... Такой же она человек, как и я». Егоров перечисляет уйму преимуществ общественного питания: «Скажем, гости пришли. Ну, сидят, ждут. Прислушиваются – не подают ли на стол. А ты им, чертям, объявляешь, между прочим, дескать, а мы, извините, в столовке питаемся. Хотите – идите, не хотите – не надо, - за волосы вас не потащим». Или, к примеру, другая выгода состоит в том, что у жены появляется уйма свободного времени. «Тут, по крайней мере, пришла с работы и шей, кончила шить – постирай. Стирать нечего – чулки вязать можешь... А то еще можно заказы брать на шитье, потому времени свободного хоть отбавляй». Егоров так упивается своей радостью, что баб «раскрепостили», не понимает, почему жена дуется, «как мышь на крупу», не ценит она счастья, свалившееся ей на голову. Автор

говорит: «хрен редьки не слаще. То кухня, то шитье... А может быть, жене вашей газеты почитать охота? Может быть, ей и шить-то не хочется?» На что обиженный хозяин отвечает: «Как же ей не шить, когда она баба». И расценивает «неправильные» мысли своего гостя как реакцию на то, что «обедать ему не дали», вот и «желчь свою на людей пускает...» Горько ведь, горько.

«На Парнасе» (13, 345). Здесь Зощенко делится своими мыслями о литературе. Сравнивая писательскую деятельность с полетом летчиков, автор догадывается, что нет таких приборов, с помощью которых можно было бы определить, является ли созданное произведение литературы «исключительным, полезным и достойным нашего времени».

Михаилу Михайловичу жаль, что «грандиозные победы» редко встречаются на «литературном Парнасе». И вот «кто-нибудь у нас полетел под самые небеса со своим литературным товаром». Высшая похвала, когда писателя сравнивают с мастерами пера: «Бальзак и то туда не летал» или когда кто-то восклицает: «Тургенев и то выше не летал». А другие во время разногласий отмечают: «Летит-то он летит, но только он антихудожественно летит». Заметно и тех, кто «просто (...) висит несамостоятельно, к чему-то себя привязавши». Самое обидное, когда «он только коптит небо своим присутствием» (6, 38). Зощенко пишет: «А у нас в свое время, как увидят, бывало, что человек перо до некоторой степени умеет в руках держать, так его под духовой оркестр несут и с почетом сажают за стол. И он что-то такое пишет от всего сердца. Как может. А может он плохо. И даже, прямо скажем, совсем не может». Автор оставляет надежду на критиков и просит ответить, «почему наступили (...) сумерки на Парнасе» (6, 35).

Смех убивает, поэтому фельетонисты, в частности и Зощенко, стремятся высмеять лица. Однако фельетон часто вызывает у читателя не смех, а чувство горечи – от сознания несовершенства жизни и распространенности зла. Если читатель смеется, то обычно это смех сквозь слезы (14, 19).

«Известно, что в основе публицистики как вида литературы, априорно замкнутого в категоричной определенности существенного признака предме-

та (явления), лежит принцип монолога» (1, 13). Достаточно прочитать несколько фельетонов Зощенко, чтобы убедиться в этом, в том, что сатирик пишет фельетоны-монологи. Каждый из которых представляет собой очередную своеобразную исповедь невольного зрителя происходящего глупого, бессмысленного, злого. Конечно, главный объект его насмешек и непреходящий повод для скрытой горечи — не бюрократ и не обыватель сами по себе, а та сложившаяся в Советской России духовная, а точнее, бездуховная атмосфера, которая порождает и поощряет и того и другого. Избегая прямых политических обвинений, Зощенко выносит завуалированный приговор не «наследию проклятого прошлого», но вполне современному мертвящему режиму. Положительный же его герой — ни кто иной, как «недобитый интеллигент», человек, хранящий в душе остатки возвышенного.

Литература

1. Тепляшина А. Н. Сатирические жанры современной публицистики. СПб.: Изд-во Санкт-Петербургского ун-та, 2000. (39, 3, 5, 6, 26, 27, 2, 13)
2. Шишкин Н. Э. Введение в теорию журналистики. Учебно-методический комплекс для студентов заочной формы обучения — Тюмень: Изд-во Тюменского Гос. ун-та, 2004. (14-15)
3. Аграновский В.А. Ради единого слова. М.: Мысль. 1978. (1, 29)
4. Деева И.В. Русскоязычная печатная пресса Кыргызстана. Типологические характеристики. Бишкек: КРСУ, 2008. (4)
5. Чудакова М.О. Поэтика Михаила Зощенко. М.: Издательство «Наука», 1979. (3)
6. Зощенко М.М. Избранное./ Вступ. ст. и сост. Ю.В.Томашевского; Ил. В.Д. Сергеева.- М.: Правда, 1990. (4, 7, 38, 35)
7. Кройчик Л. Система журналистских жанров // Корконосенко С. Основы творческой деятельности журналиста. СПб., 2000. (138)
8. Туманов Д. Жанры периодической печати. Учебное пособие и хрестоматия. (21)

9. Журбина Е. Повесть с двумя сюжетами. О публицистической прозе. М.; Советский писатель, 1974. (20)
10. История русской журналистики XVIII-XIX веков. (55)
11. Первоисточник: История русской журналистики XVIII-XIX веков / Под ред. Западова А.В. М.: Высшая школа, 1973. (135)
12. Старков А. Михаил Зощенко: Судьба художника. М.: Художественная литература, 1974. (19, 23)
13. Зощенко М.М. Рассказы. Сентиментальные повести. Комедии. Фельетоны. Сост. И подготовка текста Ю.В.Томашевского. – М.: Сов. Россия, 1977. (319, 328, 345)
14. Гуревич С. М. Газета: вчера, сегодня, завтра. М.: Аспект-Пресс, 2004. (19)

Ксения Баранникова

«Одноэтажная Америка» Ильфа и Петрова

Путевой очерк – одна из наиболее ранних форм журналистики. В нем описываются события, встречи, происшествия, которые происходят с автором в путешествии. Но хороший путевой очерк – это не просто перечисление и изложение всего того, что увидел автор в течение своей поездки, а именно вычленение самой важной и интересной информации. Главной задачей путевого очерка является описание жизни, культуры и быта людей в посещаемой автором стране. Наглядным примером путевого очерка является произведение Ильи Ильфа и Евгения Петрова «Одноэтажная Америка». Но при подробнейшем изучении этого произведения становится ясно, что основной целью произведения было не только изображение американской жизни, а нечто большее...

В 1936 году писатели Илья Ильф и Евгений Петров были откомандированы в США как корреспонденты газеты «Правда». Тут-то и начались их приключения, так живо описанные в «Одноэтажной Америке». Кстати, а почему все-таки «одноэтажная»? Ведь когда мы слышим слово «Америка», в нашей голове тут же возникает образ небоскребов, уходящих своими «этажами» далеко ввысь. В том-то и все дело. Как только Ильф и Петров попадают в Нью-Йорк, Америка для них тоже становится страной многоэтажных небоскребов. Но глупо было бы судить о целой стране по одному лишь городу. К тому же по уверениям всех знакомых «Нью-Йорк – это вовсе не Америка. Это только мост между Европой и Америкой»(1, 61). Поэтому писатели и решают исколесить на машине Америку с севера на юг, с востока на запад. В ходе этого путешествия и выясняется, что Америка преимущественно одноэтажная страна. Писатели рассказывают о «маленьких» американских городах, численность жителей которых составляет три, пять, пятнадцать тысяч человек. Жизнь этих людей не так сказочна и прекрасна как жизнь жителей Нью-Йорка. Мне становится понятным, почему во многих американских

блогбастерах на город нападают машины и поработают его жителей. Сюжет практически взят из жизни американцев «маленького» города, которые лишились своей работы, из-за машин. «Людей заменили новые машины и рационализация производства. Самая богатая в мире страна, "божья страна", как ее называют американцы, великая страна не в состоянии обеспечить своим людям ни работы, ни хлеба, ни жилища»(1, 324). В итоге, технический прогресс вызывает у американцев лишь ненависть.

Но безработица хоть и основная, но, все же, не единственная проблема американского общества. Отдельные главы в «Одноэтажной Америке» посвящены американскому кино и американской церкви – этим двум главным способам околпачивания рядового американца (телевидения тогда еще не было). То, что доходило в те времена до Советского Союза, было лучшее из того обилия «киношедевров», сострепанных в Голливуде, а «стряпать» там любят: ежегодно выпускают около восьмисот картин. Но о чем эти картины? Как правило, у американцев четыре излюбленные темы: музыкальная комедия, историческая драма, фильм из бандитской жизни и фильм с участием знаменитого оперного певца, причем последний в силу того, что все-таки по призванию певец, а не актер, отличается особо посредственной игрой. Хотя, особые актерские таланты не является отличительной чертой американского кинематографа, равно как и его смысл. Но разве это важно, если картина имеет успех, если американский житель несет свои честно заработанные денежки в кассу кинотеатра? Этот самый житель не хочет особо «напрягаться», он пришел в кинотеатр не думать, а отдыхать от тяжелого рабочего дня. И только попробуйте показать ему картину, отягощенную думами о чем-то вечном! Он развернется, уйдет, да еще и потребует возместить ему моральный ущерб. «Это неспроста, что мы делаем идиотские фильмы. Нам приказывают их делать. Их делают нарочно. Нужно много лет работы, чтобы снова вернуть американскому зрителю вкус. Но кто будет делать эту работу?» (1, 310). Увы, и по сей день эту работу выполнять никто не намерен. Разве что

круг тем с тех пор немного расширился... Вместо оперного певца нам показывают различных чудовищ и вампиров.

С религией дело обстоит ничуть не лучше. В центр внимания писателей попали бесконечно возникающие шарлатанские религиозные секты. Тут много говорить не нужно, достаточно привести в качестве примера следующую цитату: «Братья, нужны деньги. Конечно, не мне, а богу. Можете вы дать богу один пенни с каждого фунта веса вашего тела, которое он даровал вам по неизреченной своей милости? Только один пенни! Совсем немного! Только один пенни просит у вас бог! Неужели вы ему откажете?»(1, 318). Весьма оригинальный способ зарабатывания денег на вере человека, не правда ли?

Еще одной бедой американского общества является ущемление прав чернокожих людей. Они отводят для них отдельные уборные, особые скамейки на автобусных остановках, особые отделения в трамваях. Есть даже особые церкви, - например, для белых баптистов и для черных баптистов. «Когда баптистский божок через несколько лет явится на землю, для того чтобы уничтожить помогающих друг другу советских атеистов, он будет в восторге от своих учреждений на Юге Америки»(1, 363). Едва ли вы сможете увидеть негра в ресторане, кинематографе или церкви. Разве что только в качестве официанта или швейцара. Конечно, по американским законам, и в особенности в Нью-Йорке, негр имеет право сесть на любое место среди белых, пойти в «белый» кинематограф или «белый» ресторан. Но он сам никогда этого не сделает. Он слишком хорошо знает, чем кончаются такие эксперименты. Его, разумеется, не избыют, как, например, на Юге, но что его ближайшие соседи в большинстве случаев немедленно демонстративно выйдут, - это несомненно.

Но неверно думать, что в своем произведении Ильф и Петров только лишь критикуют американское устройство жизни. Это вовсе не так. Наоборот, в некоторых случаях писатели даже призывают советского читателя перенять кое-какие общественные правила поведения. Особенно это касается американского сервиса. Вы приезжаете на заправку, а Вам не только залива-

ют бензин в машину, но и проверяют уровень масла в моторе, давление воздуха в шинах, протирают ветровое стекло, да еще и карту штата в подарок дают. «Весь сервис есть бесплатное приложение к купленному бензину. Тот же сервис будет оказан, даже если вы купите только два галлона бензина. Разницы в обращении здесь не знают» (1, 348). Вы отправляете телеграмму, а молодой человек, принимающий ее, «как бережливый дядя, который дает легкомысленным племянникам уроки жизни» (1, 348) позаботится о вашем кошельке и сэкономит ваши деньги. Этот же «заботливый» сервис может предложить вам книгу уже готовых телеграмм на все случаи жизни, освобождая вас от неприятной необходимости – думать. «Страна уважает и ценит сервис» (1, 351). А наши писатели уважают и ценят редкую черту характера, которые они нашли у американцев: умение сдерживать свои обещания. «Мы заметили эту американскую черту и не раз потом убеждались, что американцы никогда не говорят на ветер. Ни разу нам не пришлось столкнуться с тем, что у нас носит название "сболтнул" или еще грубее - "натрепался"» (1, 51).

Отправляясь за океан, Ильф и Петров не ставили своей целью написать сатирическое произведение об Америке. Собственно смеха – взрывающегося, громкого – в «Одноэтажной Америке» немного, но освежающая радость юмора почти все время сопутствует повествованию. Она концентрируется в описании четырех путешественников, причем больше рассказывается о мистере и миссис Адамс и меньше об авторах. Ильф и Петров любят подшутить над собой, преувеличивая и шаржируя. Заокеанская страна приняла их хорошо. Их тепло и дружески встретило множество людей, от представителей передовой интеллигенции, хорошо знавшей их, до рядовых американцев, случайных попутчиков в дороге, тех, кого подвозили писатели, тех, кто помогал им вытаскивать из канавы едва не перевернувшийся автомобиль. С открытой душой принял Ильфа и Петрова Хемингуэй. Он звал их к себе во Флориду – на рыбную ловлю. Они были гостями Эптона Синклера, утверждавшего, что он никогда так не смеялся, как при чтении «Золотого теленка». Их дружески встретил уже прикованный к постели умирающий писатель Линкольн Стеф-

фенс, только за год до того вступивший в коммунистическую партию. С лучшими голливудскими режиссерами они вели долгие откровенные разговоры, в которых, как перед самыми близкими людьми, раскрывались голливудские «крепостные». В ту же американскую зиму Ильф и Петров познакомились с Полем Робсоном. Это было время, когда впервые установились нормальные отношения между Советским Союзом и Соединенными Штатами с их рузвельтовским правительством.

Немаловажным будет отметить, что издание, которое отправило наших писателей в США – газета «Правда» - основано по инициативе Ленина, как массовая рабочая большевистская газета. На протяжении долгого времени газету закрывали, переименовывали, снова выпускали, но с 1918 года «Правда» уже была главной газетой в стране. Ничего не изменилось и с приходом к власти Сталина. «Правда» активно пропагандировала великие принципы советской демократии, коммунистическое отношение к труду. Словом, это была полностью проправительственная газета. Ситуация в стране в то время складывалась не самым лучшим образом. Советские люди, только пережившие коллективизацию, индустриализацию, которые привели к страшным последствиям – голоду, были в растерянности, власть Сталина – под угрозой. Необходимо было найти оптимистичных, ироничных, с потрясающим чувством юмора людей, которые смогли бы поддержать дух народного патриотизма. И этими людьми стали Илья Ильф и Евгений Петров.

Основные преимущества своей страны Ильф и Петров изображают в образе «русского человека» в Америке. На протяжении всего путешествия в различных ситуациях писатели, так или иначе, слышат русскую речь своих бывших сограждан. В первый раз они встречаются с советским эмигрантом, продающим жареную кукурузу – «пап-корн». Человек этот приехал в Соединенные Штаты лет тридцать тому назад из маленькой деревушки в Волынской губернии. Сейчас эта деревушка находится на польской территории. Сперва он работал в штатах, копал уголь. Потом пошел на ферму батраком. Потом набирали рабочих на паровозный завод в Скенектеди, и он пошел на

паровозный завод. Но вот уже шесть лет как он не имеет работы. Продал все, что мог. Из дома выселили, и теперь он вместе со знакомым поляком продает на улице «пап-корн». Заработанных денег не хватает ни на еду, ни на одежду. На вопрос писателей: «Почему же вы назад не вернетесь?», он отвечает: «Да там еще хуже. Люди пишут - вери бед. Про вас тут говорят разное. Прямо не знаю, кому верить, кому не верить» (1, 97).

В другой раз судьба уготовила им встречу в Таосском ресторане с миссис Фешиной, русской дамой, безумно обрадовавшейся, узнав, что писатели прибыли сюда из Москвы. «Это просто чудо! Я столько лет здесь живу, среди этих американцев, и вдруг – русские», - причитала миссис Фешина. Она уехала в двадцать третьем году из Казани. Муж ее - художник Фешин, довольно известный в свое время в Советском Союзе. Он дружил с американцами из "АРА", которые были на Волге, и они устроили ему приглашение в Америку. Он решил остаться здесь навсегда, не возвращаться в Советский Союз. Этому главным образом способствовал успех в делах. Картины продавались, денег появилась куча. Фешин, как истинный русак, жить в большом американском городе не смог, вот и приехали сюда, в Таос. Построили себе дом, замечательный дом. Строили его три лета, и он обошелся в двадцать тысяч долларов. Строили, строили, а когда дом был готов, - разошлись. Оказалось, что всю жизнь напрасно жили вместе, что они вовсе не подходят друг к другу. Фешин уехал из Таоса, он теперь в Мексико-сити. Дочь учится в Голливуде, в балетной школе. Миссис Фешина осталась в Таосе одна. Денег у нее нет, не хватает даже на то, чтоб зимой отапливать свой великолепный дом. Поэтому на зиму она сняла себе домик за три доллара в месяц в деревне Рио-Чикито, где живут одни мексиканцы, не знающие даже английского языка, но очень хорошие люди. Электричества в Рио-Чикито нет. Надо зарабатывать деньги. Она решила писать для кино, но пока еще ничего не заработала. Дом продавать жалко. Он стоил двадцать тысяч, а теперь, при кризисе, за него могут дать тысяч пять. И вновь писатели поинтересовались, почему русская женщина не хочет ехать обратно, на что последовал следующий ответ:

«Я бы поехала. Но куда мне ехать? Там все новые люди, я никого не знаю. Поздно мне уже начинать новую жизнь» (1, 193).

В Голливуде Ильф и Петров повстречались с русским актером. Когда Художественный театр был в Америке, он остался сниматься в Голливуде. Остался на три месяца, а сидит уже больше десяти лет. Рано утром он выезжает на съемку, домой возвращается поздно вечером. Отснялся в одной картине, получил неделю отдыха - и начинает сниматься в другой. Остановки нет. Только успевай менять грим. Так как он иностранец и говорит по-английски не совсем чисто, то играет тоже иностранцев - мексиканцев, испанцев, итальянцев. Только и знай, что меняй бачки с испанских на итальянские. Так как лицо у него сердитое, а глаза черные, то играет он преимущественно негодяев, бандитов и первозданных хамов. К мысли о том, что его друзья из Художественного стали заслуженными артистами, он привыкнуть никак не мог, ведь с ним за эти тринадцать лет ничего, собственно, не произошло. Ну, стал больше денег получать, собственный автомобиль завел, но известным актером не стал. Только недавно - буквально месяц назад - начали хоть фамилию ставить в списке действующих лиц. А раньше и этого не было. Так просто - безымянный кинематографический гений с мексиканскими бачками и сверкающими глазами. А ведь очень талантливый актер.

У реки Миссисипи к Ильфу и Петрову подошел фотограф-пушкарь и вяло, как будто он видел их уже вчера и позавчера, спросил по-русски, не хотят ли они сняться. Пушкарь приехал лет двадцать тому назад из Ковно, чтобы сделаться миллионером. И такой скепсис чувствовался в лице и во всей фигуре ковенского фотографа, что не нужно было и спрашивать его, как, идут дела, и каковы дальнейшие перспективы.

Как мы видим, люди, сбежавшие из СССР в Америку за красивой и благополучной жизнью, не получили того, о чем мечтали, но и обратно ехать никто не намерен, не к кому, да и...вдруг там хуже?

Илья Ильф и Евгений Петров пробыли в Америке всего два месяца, но их уже тянет домой. За эти два месяца они увидели разную Америку: одно-

этажную и многоэтажную, нищую и богатую, талантливую и бездарную. Но из всего этого они сделали очень важный вывод: Америку интересно наблюдать, но жить в ней не хочется (1, 386).

Кто-то может посчитать «Одноэтажную Америку» политическим заказом, и в какой-то степени он будет прав. Но Ильф и Петров не стали писать свое произведение, оперируя контрастами. В их книге вы не найдете абсолютной критики американского общества или абсолютного восхищения. Да, они не со всем согласны, но на это есть веские причины. И что самое главное – они ничего не придумывают. Они пишут все как есть, меняя имена, но не меняя сути. Чтобы убедиться в этом, достаточно прочесть письма Ильи Ильфа из Америки, отправленные М.Н. Ильфу.

В этих письмах мало самих рассуждений Ильфа, он в большей степени просто описывает происходящие с ним события, не давая им какой-либо оценки. Но одно он твердит беспрестанно: Нью-Йорк, несмотря на свою шумность, многолюдность и «многоэтажность» Ильфу нравится. Подтверждение этому можно найти и в «Одноэтажной Америке». Вообще, многое из того, что пишет Илья Ильф М.Н. Ильфу воплотиться и получит свое развитие в «Одноэтажной Америке». Можно найти не просто отдельные мысли, а целые абзацы и предложения. Это позволяет нам думать, что писатели нас не обманывают. Они рассказывают нам то, о чем говорят своим близким людям, и у нас не остается причин им не верить.

Так можно ли после всего этого называть «Одноэтажную Америку» всего лишь путевым очерком? Скорее это откровения близкого друга. Это попытка объединить советский народ и доказать, что в гостях-то, конечно, хорошо, но дома все же лучше! А осуждать их за это или наслаждаться занимательным чтением – это дело каждого из нас.

Литература

1. Ильф И., Петров Е. Одноэтажная Америка, М., изд. «Правда», 1989. (61, 324, 310, 318, 363, 348, 351, 51, 97, 193, 386)

Александра Ли

Очерк «Железный Миргород»

Сергей Есенин и Айседора Дункан познакомились в Москве осенью 1921 года. 2 мая 1922 года они оформили брак, а 10 мая отправились самолетом в Германию. Последующие месяцы они провели в Германии, Бельгии, Италии и Франции. В конце сентября на пароходе «Париж» Есенин и Дункан покинули Европу, чтобы совершить путешествие в Соединенные Штаты.

2 октября 1922 года пароход, миновав статую Свободы, вошел в Нью-Йоркскую гавань. В Америке они пробыли около 4 месяцев и, вечером 11 февраля 1923 года, Сергей Есенин и Айседора Дункан вернулись в Россию. По возвращению из поездки, Сергей Александрович написал очерк, посвященный Америке под названием «Железный Миргород».

По воспоминаниям тогдашнего помощника секретаря редакции «Известий» В. М. Василенко, рукопись «Железного Миргорода» была передана в газету следующим образом: «Сергей Александрович пришел однажды в редакцию «Известий». Присев к столу, Есенин протянул мне сколотые булавками листики бумаги, исписанные неровным почерком. Одна пачка исписанных листков была размером со школьную тетрадку, другая значительно длиннее и шире. На меньшей я прочел: «Железный Миргород. Статья первая» - Это мои впечатления от поездки в Америку, - пояснил поэт» (1, 290).

Кроме различия в формате бумаги, на которой напечатаны обе части рукописи, которое отметил мемуарист, существует разница и в цвете чернил, использованных автором. Первая часть очерка была написана черными чернилами, а вторая, начатая с заголовка «Железный Миргород (продолжение)» - зелеными. Из указанных характеристик рукописи можно заключить, что работа над ней шла в два приема. К тому же публикация «Железного Миргорода» в газете была осуществлена с почти месячным интервалом по времени между первой и второй частями очерка.

Сличив газетный текст очерка с рукописью Есенина, ее первый исследователь В. А. Вдовин констатировал: «Автограф «Железного Миргорода» имеет девять значительных по размеру и весьма существенных по смыслу абзацев, не включенных в газетную публикацию. К тому же в опубликованном тексте рукописи ряд мест подвергался правке» (2, 188). И далее была поставлена проблема выбора основного текста произведения: «Чтобы определить канонический текст, необходимо установить, в какой мере сам Есенин участвовал в редактировании текста» (2, 188). Эта проблема и сейчас не имеет бесспорного решения, поскольку ни документально подтвержденных сведений, ни мемуарных свидетельств об участии или неучастии Есенина в редакционной подготовке очерка к печати у исследователей нет до сих пор.

Суть альтернативной гипотезы в том, что внешнее вмешательство в текст «Железного Миргорода» было, так или иначе, согласовано с Есениным. Соображения в пользу этого таковы: после выхода в свет первой части очерка Есенин не только не протестовал против правки своего оригинального текста, как это обычно делалось им в подобных случаях, но принес в «Известия» и вторую часть своего произведения. Это могло произойти лишь при его согласии с появлением в печати первой части в сокращенном виде.

В соответствии с вышеизложенным текст «Железного Миргорода» печатается по первой публикации со следующими исправлениями по автографу: вместо «дано мне и много отнято» - «дано мне, но и много отнято», вместо «проповедуемый мною «имажинизм»» - «исповедуемый мною «имажинизм»», вместо «через огромный коридор» - «чрез огромный коридор», вместо «Милые, глупые российские» - «Милые, глупые, смешные российские», вместо, «...но... прежде должны» - «...но... но прежде должны...», вместо «они тоже засмеялись» - «они засмеялись тоже», вместо «волосы которого были вздернуты» - «волосы которого немного были вздернуты», вместо «заинтересованная газетами толпа» - «заинтригованная газетами толпа», вместо «там, против театра» - «там, около театра», вместо «По радио музыка Чайковского из музыкальных магазинов слышится в Сан-Франциско» - «Из

музыкальных магазинов слышится по радио музыка Чайковского. Идет концерт в Сан-Франциско» (3, 161).

Заглавие произведения связано с названием сборника повестей Н. В. Гоголя – «Миргород», 1835 год. Между тем, имена В. В. Маяковского, Л. Д. Троцкого, М. Горького встречаются в «Железном Миргороде» вовсе не случайно. В очерке Есенина прослеживаются постоянные переключки с теми или иными сочинениями перечисленных авторов.

Среди этих текстов следует отметить цикл статей Маяковского о Париже, помещенный в тех же московских «Известиях» в декабре 1922 – марте 1923: 1) "Париж (Записки Людогуся)" (24 декабря, № 292); 2) "Осенний салон" (27 декабря, № 294); 3) "Париж: Художественная жизнь города" (13 января, № 8); 4) "Париж" (2 февраля, № 23); 5) "Париж" (6 февраля, № 26); 6) "Парижские очерки" (29 марта, № 69).

С ними Есенин вполне мог познакомиться, еще находясь за рубежом. Известно, например, что русский книжный склад в Нью-Йорке в 1922 – 1923 годах не только получал из России газету «Известия ВЦИК», но и извещал об этом специальными объявлениями в печати.

Из сопоставления «Железного Миргорода» с текстами и композицией этих статей Маяковского становится ясно, что рассказ давнего литературного соперника Есенина о парижских впечатлениях, судя по всему, послужил для последнего одним из побудительных мотивов к созданию собственных путевых заметок. Об этом также свидетельствует фраза Есенина «До чего же бездарны поэмы Маяковского об Америке!» (4, 583). Здесь писатель имеет в виду, прежде всего, поэму «150 000 000», реминисценции и цитаты из которой не раз встречаются в допечатной редакции очерка.

Ну, или, например, «В Нью-Йорке лошади давно сданы в музей» (4, 587). В данной фразе Есенин сравнивает свое видение со словами Маяковского в очерке «Париж (Записки Людогуся)»: «Кажется в Париже есть одна, последняя лошадь, ее показывают в зверинце» (5, 208).

Или, «У какого-то смешного поэта, написавшего «сто пятьдесят лимонов», есть строчки о Чикаго как символе Америки:

«Пройдешь:
За ступней ступня
И еще ступня,
Ступеней этих самых до чёртиков».

Здесь писатель по памяти и в сокращении приводит отрывок из поэмы «150 000 000».

Подзаголовок «Железного Миргорода» в автографе - «Статья первая». Это указывает на изначальное намерение Есенина написать цикл путевых заметок о своей зарубежной поездке. Об этом же поэт говорил И. В. Грузинову: «Это только первая часть. Напишу еще ряд статей». Далее мемуарист подчеркнул: «Ряда статей он, как известно, не написал. Больше не упоминал об этих статьях» (6, 156).

Судя по воспоминаниям Д. Н. Семеновского, об опубликованном тексте очерка автор высказывался без энтузиазма: «я заговорил о том, что читал в «Известиях» его очерк об Америке «Железный Миргород». – Разве было напечатано? – равнодушно спросил Есенин – Я не видал этого номера» (6, 157).

Такая реакция поэта вполне объяснима: если Есенин согласился с предложенными редактором «Известий» сокращениями в «Железном Миргороде» вынужденно, то он уже не мог относиться к печатному тексту очерка, как полностью к своему собственному.

Среди других причин охлаждения Есенина к первоначальному замыслу о «ряде статей» об Америке исследователи называют появление в печати фельетона И. Л. Оршера «Сергей Есенин в Америке: Личные воспоминания. Напечатано на правах декрета в «Известиях ЦИКа СССР и РСФСР» (7, № 192).

В этом фельетоне действительно грубо пародировались стиль и содержание первой части «Железного Миргорода», что могло повлиять на решение Есенина больше об Америке не писать.

Получила отрицательную оценку и вторая часть есенинского очерка, но уже с других позиций. Известный публицист правого крыла русской эмиграции А. М. Селитренников в статье под названием «Мемуары хулигана» осудил Есенина за то, что он воздаёт хвалу «строителям новой «индустриальной культура»», «систематически истребляющим из года в год русский народ» (8, № 751).

Чрезвычайно ранимый поэт немедленно прекратил работу над своими заграничными воспоминаниями.

Литература

1. Журнал «Наш современник», М., 1958, №4, июль-август. (290)
2. Журнал «Вопросы Литературы», М., 1969, №8, август. (188)
3. Есенин С. А. Железный Миргород / Есенин С. А. Полное собрание сочинений: В 7 т. М.: Наука; Голос, 1995 Т. 5. Проза. – 1997. (161)
4. Синь, упавшая в реку/ Сост., вступит ст. и прим. С. П. Кошечкина; Ил. И. Н. Новодережкина. – М.: Правда, 1985. (583, 587)
5. Владимир Маяковский. Полное собрание сочинений в тринадцати томах. Том четвертый. 1922-февраль 1923. Подготовка текста и примечания В. А. Аругчевой и З. С. Паперного ГИХЛ, М., 1957. (208)
6. Сергей Александрович Есенин. Воспоминания. Под. ред. И. В. Евдокимова. М. Л.: ГИЗ, 1926. (156, 157)
7. Газета «Правда», М., 1923, 28 августа, № 192
8. Газета «Новое время», Белград, 1923, 26 октября, № 751

Асель Палванова

Маяковский-публицист

Я жил чересчур мало,
чтобы выписать правильно и подробно частности.

Я жил достаточно мало, чтобы верно дать общее.

В.В. Маяковский (5, 120)

"В работе сознательно перевожу себя на газетчика,- записывает Маяковский в автобиографическом очерке "Я сам", - ...Пишу в "Известиях", "Труде", "Рабочей Москве", "Заре Востока", "Бакинском рабочем" и других". И далее поэт формулирует основные поэтические критерии: "Основная позиция: против выдумки, эстетизации и психоложества искусством - за агит, за квалифицированную публицистику и хронику".

Работа Маяковского в газете органически вытекает из новаторской сущности его поэтической деятельности. Непосредственное, живое общение поэта с массовым читателем приводило Маяковского в газету. Он прекрасно понимал, какое огромное значение имеет советская печать как коллективный агитатор, организатор и пропагандист строительства социализма.

Маяковский гордился званием поэта-газетчика. Постоянное стремление к сближению с массами, борьба за социализм и деятельность в качестве публициста сливались для Маяковского в одно неразрывное целое. Он писал: "Было много противоречивых определений поэзии. Мы выдвигаем единственное правильное и новое - "поэзия - путь к социализму". И, обращаясь к советским писателям, добавлял: "Сейчас этот путь идет между газетными полями... Сегодняшний лозунг поэта - это не простое вхождение в газету. Сегодня быть поэтом-газетчиком - значит подчинить всю свою литературную деятельность публицистическим, пропагандистским, активным задачам строящегося коммунизма" (11, № 4).

Ф. Энгельс в свое время писал о своеобразии публицистики К. Маркса: "Это дар верно схватывать характер, значение и необходимые последствия крупных исторических событий в то время, когда эти события только разыгрываются перед нашими глазами или только что свершились" (10, 420). Эти же слова можно сказать и о публицистике Маяковского. Действительно, публицистика Маяковского была своеобразным воспроизведением "процесса становления современной истории", и свою миссию поэта Маяковский видел в том, чтобы писать историю современности.

Маяковский заставил поэзию вторгнуться в политику в ее всеохватывающем значении для человека, в широкий круг общественных, социальных, философских, исторических и общеэстетических проблем современности. По верному наблюдению А. Фадеева, в творчестве Маяковского "соединились вместе, слились воедино поэзия и коммунизм". Публицистика Маяковского, таким образом, была способом освоения современной поэту действительности.

«Комсомольская правда» и Маяковский

Маяковский стремился встречаться со своими читателями именно на страницах газеты, он назвал себя поэтом-газетчиком. Его не прельщали дорогие, солидные издания: не о пышно оформленных, напечатанных на меловой бумаге сборниках мечтал Маяковский. Ему нужно было печататься в газете. Он хотел, чтобы его стихи стояли рядом с передовой, с телеграфными сообщениями, с политическими, публицистическими статьями, чтобы они были острым, актуальным откликом на все волнующие вопросы дня, чтобы сразу же доходили до миллионов читателей (5, 128). Почти все стихи Маяковского впервые печатались в газете. Люди разворачивали свежий номер газеты, читали сообщения об убийстве Войкова, советского посла в Варшаве, телеграммы из Берлина и Парижа о возмущении трудящихся Франции и Германии новой провокацией империалистов и тут же - стихи Маяковского:

Сегодня

пулей
наемной руки
застрелен
товарищ
Войков.
Зажмите
горе
в зубах тугих,
волнение
скрутите
стойко.

Маяковский сотрудничал во многих газетах. Его стихи печатала «Правда», публиковали «Известия», он был связан с десятком самых различных газет. Но среди них была одна, в которой он печатался постоянно. Это была «Комсомольская правда». Дружный, веселый, молодой коллектив её был близок Маяковскому. Вместе со всеми сотрудниками этой газеты Маяковский боролся за индустриализацию страны, за нового советского человека, за культурную революцию.

В «Комсомольской правде» были напечатаны очень многие стихи Маяковского, посвященные молодежи. В этой редакции поэт бывал почти ежедневно. Он не просто печатался здесь, а считал себя сотрудником газеты. Приходил в редакцию, смотрел, как делается очередной номер. Читал письма подписчиков. Участвовал в редакционных спорах, обсуждениях, тематических совещаниях, придумывал заголовки, подписи под карикатурами. Он ехал по заданию газеты на конференции читателей, на комсомольские собрания. И говорилось здесь не только о поэзии, не только о литературе. Самые разные вопросы - политика и быт, любовь и судьба поэзии - интересовали молодежь, и Маяковский отвечал, объяснял.

Журналист Н. Потапов в своих воспоминаниях рассказывает, как было создано известное стихотворение «Маруся отравилась», направленное против мещанских, обывательских настроений среди молодежи (4, 560). Редакция переслала Маяковскому несколько писем, где речь шла об увлечении молодежи пошлыми западными фильмами, дешевыми модами, всей внешней мишурой «красивой» жизни. Просмотрев письма, Маяковский сказал:

« – Передайте вашему газетному начальству, что заказ я принимаю, но за быстроту выполнения на этот раз не ручаюсь...Здесь столько поднято «мировых проблем», что сразу не разберешься... Видал я, видал и сам этих любителей «изячной жизни...» (1, 280)

Поэт внимательно изучил эти письма. В работе над стихами он использовал также материал нескольких заметок, напечатанных в «Комсомольской правде» - «Электротехник Боб», «Скучно жить», ряд материалов из подборки «Обыватели в комсомоле». Использовал он и известную в то время песню «Маруся отравилась», которая беспощадно была им высмеяна.

Через несколько дней он принес в редакцию стихи, где были строки, навсегда остающиеся в памяти:

Помни
ежедневно,
что ты
зодчий
и новых отношений
и новых любовей...

Маяковский очень дружил с сотрудниками «Комсомольской правды»-молодыми веселыми журналистами. Здесь не было ни литературных обывателей, ни завистников-неудачников, ни открытых недругов. И поэт всегда был готов выслушать критические замечания и последовать совету.

Однажды Маяковский прочитал в редакции «Комсомольской правды» новое стихотворение «Перекопский энтузиазм» (2, 5). Были там такие строки:

Мы живем

дыханьем

октябрьской бури...

Слово «дыханье» вызвало сомнение у слушателей, показалось им выпадающим из стиля стихотворения о революции. Они сказали об этом Маяковскому. Маяковский, после некоторого раздумья, ответил:

« – Верно. Верно подмечено... Это сюсюканье, кисель...Здесь надо сказать ударнее...

И, немного помолчав, добавил:

- Ну, товарищи, у кого есть ещё критические замечания, предложения, может быть, пожелания? Не стесняйтесь - ведь я ещё пока не классик, меня и редактировать можно...»

И вскоре прочитал новый вариант:

Мы живем

приказом

октябрьской воли...

Маяковский считал, что стихи должны выражать сложный, трагический характер времени. Вместе с тем ему казалось, что в суровые, напряженные дни войны воспитываются сильные, гордые люди, которые не захотят больше жить по-старому, начнут действовать и бороться за свои права. Ведь уже после событий 1905 года в его сознании война соединилась с революцией. Дело поэта-помочь людям ощутить свои силы, помочь перестроить мир.

Об этом Маяковский и писал в статьях в газете «Новь». «Новь» была обыкновенной буржуазной газетой. «Здесь печатались ложнопатриотические статьи, воспевались подвиги во имя царя, помещались слащавые стишки об ангелах, которые летают над полем боя» (3, 320). Стихи Маяковского с пугающим названием «Траурное ура!», напечатанные на литературной странице газеты, не вязались с общим тоном «Нови». «Поэты на фугасах» называлась одна из первых напечатанных здесь статей. В другой - «Вравшим кистью» - говорилось о крахе декадентских поэтов, славословящих войну. Хозяева газеты перепугались. Они пригласили Маяковского в

расчете, что его имя привлечет внимание публики. Но поэт не хотел присоединяться к оголтелому шовинистскому вою буржуазных писак, ему пришлось отказаться от сотрудничества в газете.

Маяковский начал сотрудничать в журнале «Новый Сатирикон». Это был юмористический, развлекательный журнал. В «Новом Сатириконе» печатались иногда и критические материалы, проскальзывающие фельетоны и стихотворения, запрещенные цензурой. В «Новом Сатириконе» Маяковский опубликовал «Гимн здоровью», «Гимн обеду», стихотворение «Вот так я сделался собакой» и многие другие. В первом же вышедшем после революции номере «Нового Сатирикона» он напечатал революционные строки из «Облака в штанах», вычеркнутые в свое время цензурой. Он сотрудничал с газетой «Новая жизнь», напечатал здесь политическую сатиру- «Сказку о красной шапочке», «Интернациональную басню и стихотворение «К ответу!», заканчивающееся прямым призывом к расправе с зачинщиками войны.

«Леф» и Маяковский

Партией предпринимались попытки объединения писателей, близких к Советской власти. При одобрении В.И. Ленина был создан первый «толстый» журнал «Красная новь» (1921). Маяковский печатался в нем. Журнал популяризовал произведения писателей, стоящих на платформе Советской власти или сочувствующих ей. Однако на его базе не удалось, как это предполагалось, создать массовую писательскую организацию.

Ситуация подсказывала Маяковскому идею образования нового журнала, вокруг которого можно было бы собрать группу литераторов-единомышленников и утверждать те принципы современного искусства, которые он сформировал в письме в Агитотдел ЦК с просьбой разрешить ему издание журнала Левого фронта искусств «Леф».

Идея журнала возникла не на пустом месте, не сама по себе. Дело в том, что 27 февраля 1922 года Оргбюро ЦК РКП(б), обсуждая вопрос о борьбе с мелкобуржуазной идеологией в литературно-издательской области, постано-

вило «признать необходимым поддержку Госиздатом: а) группы пролетарских писателей, б) издательства «Серапионовы братья» (при условии неучастия их в таких редакционных изданиях, «Журнал» и «Петербургский сборник»), в) группы Маяковского» (2, 9).

Официальная поддержка партии воодушевила Маяковского и тех, кто шел рядом с ним, вселила надежду на успех предприятия.

Формально Леф не был общественной организацией, не имел устава, закрепленного членства и не был зарегистрирован в соответствующих органах, однако рассматривался в качестве такового литературной общественностью. Леф, по мнению его создателей, был новым этапом в развитии футуризма. Теоретики Лефа утверждали, что футуризм есть не просто определенная художественная школа, а общественное движение. Футуристические требования революции художественной формы мыслились не как смена одной литературной системы другой, а как часть общественной борьбы футуристов. «Удар по эстетическому вкусу был лишь деталью общего намечавшегося удара по быту... Пропаганда нового человека, по существу, является единственным содержанием произведений футуристов» (С. Третьяков) (2, 10).

В 1925 году В. Маяковский говорил: «Леф, разумеется, это не группка и не шайка, это Леф. Я уже товарищу Луначарскому сказал, что живой Леф лучше, чем мертвый Лев Толстой... Течение Леф - это... всегдашняя борьба форм... постоянная борьба новых форм с формами отживающими, с формами отмирающими». В 1927 году он несколько смягчил и уточнил свою позицию: «Лефистом мы называем каждого человека, который с ненавистью относится к старому искусству. Что значит – «с ненавистью»? Сжечь, долой все старье? Нет. Лучше использовать старую культуру как учебное пособие для сегодняшнего дня» (4, 573).

Журнал «Леф» отражает и теорию, и практику Лефа как группировки со всеми её противоречиями. Несмотря на сближение с идейной платформой партии, Леф и «Леф» имели уязвимую для критики программу, что и повлекло за собой внутренние противоречия. Они обнаружились на обсуждении

первого же номера журнала. Маяковский испытывает огромное желание познать своих соратников и сотрудников, ради общего дела он готов терпеливо, с полнейшим доброжелательством выслушивать все аргументы во внутреннем споре. Противоречия улаживались, по крайней мере, поначалу, с большим трудом и только благодаря усилиям Маяковского.

Редакция «Лефа» расположилась в одной из комнат Дома печати. Секретарем редакции был поэт Петр Незнамов. Сам Маяковский не так часто бывал в редакции. Обычно по всем важным делам Незнамов ехал к нему в Лубянский, но, как человек, в высшей степени организованный, порою даже педантичный, Владимир Владимирович не упускал из виду никаких мелочей в редакционной работе и от сотрудников неукоснительно требовал исполнения их обязанностей. Маяковский был и редактором, и автором, и производственником. Сидел ночами в типографии, выверял опечатки, следил за версткой. «Такого рачительного хозяина журнала я не видывал ни до, ни после,»- вспоминает Николай Асеев (4, 562). Незнамову за нерасторопность шуточно выговаривал: «Не верю я, что вы сибиряк: напора нет! Вы, наверное, мамин сибиряк? Мамочкин?» (2, 11).

Дисциплина и организованность, умение работать не за страх, а за совесть, с полной отдачей были у Маяковского в крови, и поэтому он не терпел несобранности, разгильдяйства у тех, кто работал вместе с ним, умел заставить работать. Однажды Незнамов получил задание написать клише для первых номеров «Лефа». «В свежем, соленом или маринованном виде, но вы должны их привезти сегодня же!»- требовал Маяковский (1, 195). В половине первого ночи клише были доставлены, а Незнамов со словами сочувствия усажен за ужин.

В редакцию Маяковский приводил поэтов, прозаиков. Как редактор, проявлял определенную широту, предоставляя страницы журнала талантливым, но далеким от линии «Лефа» писателям. Так в «Лефе» появился Бабель с некоторыми рассказами, Артем Веселый с главами из романа «Россия, кровью умытая». Печатались Петровский, Катаев, Пастернак, Кирсанов.

Маяковский даже пытался привлечь к сотрудничеству Сергея Есенина и даже, как рассказывал Асеев, вел с ним переговоры на эту тему (4, 499).

-А у вас же есть группа? - вопрошал Есенин.

-У нас не группа, у нас вся планета!

На планету Есенин соглашался. Но тут стал настаивать на том, чтобы ему дали отдел в полное его распоряжение. Маяковский стал опять спрашивать, что он там один делать будет и чем распоряжаться.

- А вот тем, что хотя бы название у него будет мое!

- Какое же оно будет?

- А вот будет отдел называться «Россиянин»!

-А почему не «Советянин»?

-Ну, это вы, Маяковский, бросьте! Это мое слово твердо!

-А куда же вы, Есенин, Украину денете? Ведь она тоже имеет право себе отдел потребовать. А Азербайджан? А Грузия? Тогда уж нужно журнал не «Лефом» называть, а - «Росукрагруз».

...Разговор происходил незадолго до смерти Есенина.

Первый номер журнала «Леф» вышел в конце марта 1923 года. Программные статьи были написаны Маяковским. Их было три: «За что борется Леф?», «В кого вгрызается Леф?», «Кого предостерегает Леф?». Эти статьи развивали программу, которая была изложена в его письме в Агитодел ЦК. «В работе над укреплением завоеваний Октябрьской революции, укреплял левое искусство, ЛЕФ БУДЕТ АГИТИРОВАТЬ ИСКУССТВО ИДЕЯМИ КОММУНЫ, открывая искусству дорогу в завтра» (2, 14). Витиеватая запутанность фразы не мешает, однако, понять, в каком идеологическом направлении собирается действовать «Леф». Была поставлена задача - собрать во едино левые силы, создать фронт «для взрыва старья, для драки за охват новой культуры».

В период издания «Лефа», в 1923-1925 годах, Маяковский не был особенно близок к заумникам и убежденным формалистам левого крыла, и хотя отдавал дань «фактографии», «производственному искусству», но он поэт,

публицист, деятель нового типа прокладывал магистральную линию современного искусства, выступая конструктором, творцом литературы социалистического реализма. О серьезном осознании плодотворности реалистического метода искусства говорит и перемена в отношении к классике и то, что он стал называть себя «некрасовцем» (2, 21).

Будучи редактором, Маяковский уделяет огромное внимание рекламе. В статье «Агитация и реклама» он призывает поднять рекламу на такой уровень, «чтобы калеки немедленно исцелялись и бежали покупать, торговать, смотреть!» (4, 567). Торговая реклама при нэпе - в представлении Маяковского - это важное оружие Советской власти, реклама должна «работать на пролетарское благо».

На одном из выступлений он заявил:

« – Спрашивают, почему я пишу для Моссельпрома. Да кто вам сказал, что я пишу для него? для вас пишу. Разве вы не хотите, чтобы советская промышленность и торговля развивались? Ну, кто не хочет?»

Таких, конечно, не находилось. Создание агитклубов, рекламы было формой прямого участия поэта в агитационной, политико-воспитательной работе партии на первом этапе социалистического строительства. К работе поэт относился честно. Однако полемическое заявление Маяковского о том, что он считает «Нигде кроме как в Моссельпроме» высокой поэзией, надо расценивать как полемическое и как относящееся к ремесленной стороне искусства, имеющего прикладной характер (2, 17). Если Маяковский говорил: «Поэзия – та же добыча радия», - и если он при этом уточнял, что «единого слова ради» приходится изводить «тысячи тонн словесной руды», то он имел в виду не рекламные тексты, об этом говорят такие стихи:

Но как

испепеляющее

слов этих жжение

рядом

с тлением

слова-сырца.

Эти слова

приводят в движение

тысячи лет

миллионов сердца.

Про тексты рекламных плакатов такого не скажешь. Истинная поэзия не вызывает представлений о квалификации, тут идет речь об «амортизации сердца и души» (3, 325).

Рекламные тексты и вся эта работа Маяковского стали предметом критических уколов, насмешек, иронических обыгрываний с разных сторон. Есенин, например, удостоил его звания «главный штабс-маляр», а уж нечего говорить о явных и скрытых противниках поэта, для которых представился такой подходящий случай не просто позлословить, а поиздеваться над ним.

Маяковский же был искренне убежден, что делает нужное дело для страны, для народа, для Советской власти. Этого убеждения ему было достаточно, чтобы «с небес поэзии» опускаться на грешную землю, туда, «где сор сегодня гниет», и, засучив рукава, браться за любое дело, приближающее будущее.

На самом же деле влияние Маяковского через его журнал, через его выступления в многочисленных аудиториях создало ему прочную известность среди молодежи, не заинтересованной в профессионализации в искусстве, но очень заинтересованной в необычности такого явления, как поэзия, возглавляемая Маяковским. И не только увлеченность советской молодежи, но и перекатившая в зарубежные страны популярность Маяковского заставили обратить внимание на его далеко видимую фигуру. Журналы, подобные «Лефу», стали издаваться и в Польше, и в Чехословакии, и в Японии. Эхо новой поэтической формации отдалось и в Америке: и там стали спорить о новом человеке и новом поэте в стране Советов.

«Леф» просуществовал недолго. Последний, седьмой, номер вышел в январе 1925 года. Будучи задуман как периодическое издание, «Леф» уже с

1924 года выходил крайне нерегулярно. Официальная причина закрытия журнала – его нерентабельность. Действительно, тираж падал с каждым номером. Однако «были причины и более глубокие. Журнал все больше внутренне расслаивался», – вспоминал впоследствии О. Брик. «Леф», по словам В.Маяковского, объединял более двенадцати различных групп: «заумники», производственники, конструктивисты, футуристы, формалисты, группа газетных работников, «драмщики», «теоретики искусства» – и это еще не полный список.

Маяковский, ответственный редактор «Лефа» не хотел рассматривать журнал как некий штаб «левого» искусства, призванный руководить теми, кто считал себя «работником левого фронта». Однако такого принципа придерживались не все сотрудники редакции. Несовместимость основных теоретических положений внутри Лефовских группировок, а главное – расхождение Лефовских теорий с «практикой» наиболее талантливых авторов – вот главные причины, обусловившие раннюю «смерть» журнала.

Однако журнал «умер» не навсегда. В 1927 году появился «Новый «Леф» и ежемесячно выходил в течение двух лет. Если «Леф» – «толстый» журнал, то «Новый Леф» по виду напоминал еженедельник (48 страниц). Ответственным редактором по-прежнему был В. Маяковский. Состав редакционной коллегии значительно расширился и пополнился такими именами, как С.Кирсанов, А. Лавинский, Б. Пастернак, А. Родченко, В.Степанова, Б. Шкловский, С. Эйзенштейн. В то же время круг авторов значительно сократился, практически ими были только члены редколлегии.

«Новый Леф» не имел столь четкой организационной структуры, как его предшественник, но по-прежнему оставался журналом по преимуществу теоретическим. Однако круг проблем значительно сузился. «Ближе к факту» – вот по существу вся теория «Нового Лефа». Отсюда и практика: почти исключительно очерки, путевые заметки, «человеческие документы» (письма и т.д.). Стихов немного. Несколько раз журнал печатал стихотворения Маяков-

ского, Асеева, П.Незнамова, Кирсанова. Столь характерная для «Лефа» «заумь» ни разу не публиковалась в «Новом Лефе».

Если «Леф» стремился объединить все «левые» течения, то «Новый Леф» оказался узкогрупповым изданием. На его страницах можно обнаружить и выпады против ранее дружественных группировок. Те, в свою очередь, не приняли «Новый Леф». Заглавия статей и рецензий о «Новом Лефе» красноречиво говорят об их содержании – «Леф» или Блеф», «Дело о трупе» (1, 276).

Когда в августе 1928 года порывает с «Новым Лефом» Маяковский, вместе с ним покидают журнал Асеев, Брик, Кирсанов, Родченко, Жемчужный. «...Мелкие литературные группировки изжили себя...», – так объяснил свой поступок сам В.Маяковский.

В журнале за это время были опубликованы такие значительные произведения, как поэма «про это», «Рабочим Курска...», глава из поэмы «Владимир Ильич Ленин» Маяковского, «Лирическое отступление» Асеева, стихи Хлебникова. Журнал активно поддерживал новаторские поиски в поэзии. Литературная практика - в первую очередь Маяковского - приходила в противоречие с установками на «производство вещей», согласие между членами редколлегии, сотрудниками редакции рушилось. Сами лефовцы (некоторые из них) стали понимать свое ложное положение в искусстве. Арватов сказал про Леф: «Почему-то впереди всех, но почему-то вдали от всех» (2, 24).

Литература

1. П.И.Лавут. Маяковский идет по Союзу. Воспоминания. - М., «Советский писатель», 1963. (280, 195, 276)
2. А.А.Михайлов. Маяковский.- М., «Молодая гвардия», 1988. (5, 9, 10, 11, 14, 21, 17, 24)
3. Сборник статей. Маяковский и современность- М., «Просвещение», 1972. (320, 325)

4. Н.Н.Асеев Родословная поэзии: Статьи, воспоминания, письма.- М., «Советский писатель»,1990. (560, 573, 562, 495, 567)
5. С.В.Владимиров, Д.М. Молдавский. Вл. Маяковский-М., «Просвещение», 1974. (120, 128)
6. В.В. Маяковский. Полное собрание сочинений-М., «Молодая гвардия», 1961-т. 13. (318)
7. А.А. Смородин. Поэзия В.В. Маяковского и публицистика 20-х годов-Л., 1972. (280)
8. А.М. Ушаков. Маяковский и современность-М,«Просвещение»,1985. (300)
9. В. Азаров, С. Спасский. Маяковскому. Сборник воспоминаний и статей - Л., 1940. (270)
- 10.К. Маркс, Ф. Энгельс. Собр. соч., 2-е изд., т. 22. (420)
- 11.Газета "Журналист", М., 1929, № 4.

Артем Галимов

Публицистика Шукшина

Большинство писателей начинают свою профессиональную деятельность с публикаций в различных журналах или газетах. Так и Василий Шукшин, в свое время печатался в газетах.

Когда он был директором сельской школы, она печатался в районной газете «Боевой клич», призывая сельскую молодежь к всеобучу. Так, 11 октября 1953 года он выступает в «районке» со статьей «Учиться никогда не поздно», а 10 декабря того же года публикует даже отчасти критический материал, озаглавленный как передовая – «Больше внимания учащимся вечерних школ». Вторая публикация подписана весьма солидно и ответственно: «В. Шукшин, директор Сростинской вечерней школы». Новоиспеченный директор критикует комсомольские организации колхозов «Путь к коммунизму» и «Сростинский, территориальный». Он пишет: «Зачастую члены ВЛКСМ не ясно представляют себе всю важность обучения. Так, на вопрос: „Почему вы не учитесь?“ – товарищи Соколова Р., Дегтярева М. и другие из колхоза „Путь к коммунизму“, тяжело вздохнув, отвечают: „Да куда уж нам...“ Причем этим „старушкам“ по 25 лет. Некоторые комсомольцы, записавшись в школу, решили, что они выполнили свой долг, что теперь можно со спокойной душой проходить мимо школы... на танцы. Комсомолка т. Лещева перестала ходить в 7-й класс, но ни ее, ни секретаря комсомольской организации т. Киселеву это ничуть не тревожит».

Затем он едет в Москву и поступает во ВГИК. Поступив, он не забрасывает писательскую деятельность, а наоборот, пытается опубликовать свои рассказы. Василий Макарович ошибся, предполагая, что три его рассказа будут напечатаны в декабрьском номере «Октября» за 1960 год. Но ждал он этой первой, по его собственному мнению, серьезной публикации с нетерпением: не просто так запрашивал мнение о ней дорогого человека заранее. Но это преждевременное извещение дает нам полное основание утверждать, что

Шукшин, хотя еще и не печатался, не случайно уже называл себя в письме к Попову литератором, он уже чувствовал, ощущал себя писателем и был вправе это делать, так как его уже в литературно—редакционных кругах признали (1, 317).

«Года два назад, – цитируем предисловие к первой шукшинской книжке, – в литературное объединение при журнале „Октябрь“ пришел молодой человек в грубом бобриковом пальто, в огромной рыжей шапке и в тяжелых сапогах. Он нетерпеливо, настойчиво заявил тогда:

– Я принес рассказы. Прошу прочитать и обсудить их сейчас же.

– Почему такая спешка? – спросили мы.

– На экзамены надо бежать. В институт.

Это был Василий Шукшин. В его поведении было что-то беспокойное, застенчивое и в то же время непреклонное. Он как бы стеснялся своей настойчивости, но вести себя по-иному не мог.

Мы не пожалели тогда, что стали обсуждать его рассказы. По первым же строкам их можно было определить, что в литературу вступает человек со своим взглядом на события и на людей, со своей манерой письма, что он обладает талантом большой грусти, теплого юмора и человечности» (1, 297). А вот как описывает свою встречу с Василием Шукшиным Ольга Румянцева, ведущий сотрудник журнала «Октябрь»: «Помню, – пишет она, – Василия Макаровича Шукшина еще очень молодым – в литературе и кино малоизвестным. Молчаливым, замкнутым, легко ранимым равнодушием, очень стеснительным и в то же время полным внутренней, душевной силы – таким я встретила его, студента ВГИКа, впервые.

В один из непогожих осенних дней 1960 года в небольшую комнату отдела прозы журнала «Октябрь» вошел человек среднего роста, неказисто одетый. Его привел в редакцию студент Литературного института Л. Корнюшин (ныне профессиональный писатель. – *В. К.*).

– Вот познакомьтесь, – сказал он, – это Василий Шукшин, о котором я говорил с вами. У Васи – рассказы, посмотрите, пожалуйста.

Шукшин исподлобья, с каким-то мрачным недоверием посмотрел на меня, неохотно вытащил свернутую в трубку рукопись и протянул мне.

– Зря, наверное... – сквозь зубы произнес он. А сам подумал (как потом мне рассказывал): «Все равно не напечатают, только время проведут!»

Далее она описывает, какое неизгладимое впечатление произвели на нее рассказы Василия Макаровича.

Шукшину предложили переделать и доработать один из рассказов – «Стенька Разин». Он обещал подумать, но ничего переделывать не стал. А через два года опубликовал этот рассказ в журнале «Москва».

Но все же его рассказы печатаются в журнале «Октябрь». Так, в мартовской книжке журнала «Октябрь» за 1961 год печатаются три его рассказа: «Правда», «Светлые души», «Степкина любовь». Причем рассказ «Правда» публикует в том же месяце со ссылкой на журнал газета «Труд» (со временем такие перепечатки – анонсы станут нормой для шукшинских рассказов). В январе следующего года «Октябрь» публикует еще один рассказ Шукшина – «Экзамен», а в мае 1962-го – еще три: «Сельские жители», «Коленчатые валы», «Леля Селезнева с факультета журналистики». Но Шукшин работает в это время очень много, активно ищет себя в прозе (1, 299).

Журнал «Октябрь» просто не в состоянии напечатать все, что выходит из—под пера молодого литератора, к тому же (и эта причина, быть может, самая главная) далеко не все его новые рассказы находят одобрение и поддержку тогдашней редакционной коллегии журнала.

Урезанное и препарированное, появляется 1 января 1962 года в «Комсомольской правде» «Приглашение на два лица» (позднее, в восстановленном и слегка переработанном виде, этот рассказ войдет в первую шукшинскую книгу под заглавием «Воскресная тоска»). Рассказы «Ленька» и «Демагоги» напечатает в мартовском номере 1962 года журнал «Молодая гвардия», а в апреле того же года «Москва» опубликует его рассказы «Артист Федор Грай», «Племянник главбуха» и «Стенька Разин».

«Октябрь» объявит о новых рассказах Шукшина «в гостях» у газет «Вечерний Ленинград» и «Туркменская искра», и один из этих рассказов – «Дояр» – будет этими газетами напечатан (соответственно 23 июня и 22 июля 1962 года), но многие и многие последующие шукшинские рассказы («Дояр», как не так давно «Двое на телеге», а еще позднее «Критики», будут автором вообще преданы забвению и останутся поныне лишь в этих газетах) увидят свет уже в другом «толстом» литературно—художественном журнале – «Новом мире» (первая здесь публикация в 1963 году, последняя – в 1970–м).

«Октябрь» же не простит «измены», и нередко критики, «оппоненты» и «ниспровергатели» Василия Макаровича будут выступать в дальнейшем именно в этом, первым приветившем Шукшина «толстом» журнале, – и здесь же будет напечатан в самом конце шестидесятых годов очень нашумевший в свое время роман – «Чего же ты хочешь?» – о «людях творчества», в котором Шукшин (под другой, разумеется, фамилией) будет изображен в одном из персонажей этаким бойцом и пробивным, заведомо отрицательным «типом» от искусства.

Конечно же, Василий Шукшин печатался не только в журнале «Октябрь». С этого журнала, если можно так сказать, началась его литературная деятельность, деятельность как писателя. Помимо уже упомянутых рассказов, которые печатались в журнале «Октябрь», Василий Шукшин печатался во многих изданиях. Например, в еженедельнике «Литературная Россия», в 1964 году, выходит его публикация «Как я понимаю рассказ». Также, в журнале «Сельская молодежь» в номере от 11 за 1966 год, печатается его статья под названием «Вопросы самому себе» (потом она будет перепечатана в газете «Советская культура»).

«Монолог на лестнице», одно из известных публицистических произведений, написанных в 1967 году, было написано для сборника статей «Культура чувств». Одна из статей, которая не печаталась при жизни писателя, под названием «Средства литературы и средства кино», была опубликована в

журнале «Искусство кино» в 1979 году к 50- летию В.М. Шукшина, и печаталась она по рукописи.

И еще множество публикаций, таких как: «Нравственность есть правда» (написана в 1968 году и опубликована в сборнике «Искусство нравственное и безнравственное»), «Вот моя деревня» (1970 год, «Комсомольская правда») и другие.

Суждения Василия Шукшина полны открытых и осознанных противоречий, и оттого может показаться, что в статьях его нет того главного, что мы привычно ждем от публицистики: системности. На самом деле это не так, но сам Шукшин, пожалуй, легко согласился бы с такой оценкой – и по его всегдашней склонности сосредотачиваться на собственных слабостях, и потому, что его публицистика внешними признаками действительно напоминает мозаику: это либо статьи, написанные по заказам редакций (а значит, и каждый раз по-новому, извне продиктованному поводу), либо беседы, когда вопросы интервьюеров тоже попадают извне. Высказывания Шукшина исходят не из системы изучения того или иного вопроса, а из живой ситуации: обсуждается фильм, попалась книжка, пришел корреспондент, прислали письмо или записку.... Поэтому статьи Василия Шукшина не содержат легких ответов на вопросы, которые ставит современный человек самому себе. Рецептов тут нет. Человеку, обдумывающему житье, не найти в этих статьях ни назиданий, ни нравоучений, ни прописной морали. В публицистическом наследии Шукшина содержится куда более важный и ценный материал: опыт жизни, прожитой трудно и осмысленной с предельной искренностью. Шукшин – это, прежде всего обнаженность боли. Он сказал: «Каждый настоящий писатель, конечно же, психолог, но сам больной». Он не «осмыслял» проблемы – он стремился переболеть ими.

Творчество В. Шукшина я пытался представить в свободном, естественном движении: в цельности и единстве проблематики, жанров, стилевой специфики. Цельность творчества В. Шукшина обусловлена нравственно-эстетической позицией художника, которая с развитием его искусства стано-

вилась все более четкой, определенной, воинствующей по отношению ко всему недоброму, отрицательному, в их разных качествах и обличиях. Прямые публицистические выступления автора, суровость оценок, безоговорочность авторского суда — свидетельство сложнейшей внутренней эволюции художника.

Цельность творчества В. Шукшина определяется преимущественно особенностями мировосприятия художника, его неповторимым видением характеров, бесчисленных явлений, фактов, существующих не в разобщенной множественности, а в единстве движущегося бытия. Многожанровость, многостильность искусства Шукшина — четко осознанная самим художником необходимость формы, воплощающей именно это бытие. В пределах различных жанров и видов столь же естественной формой отображения действительности во всем ее многообразии стала циклизация, возможности которой новаторски раскрываются и реализуются автором.

Рамки рассказов Шукшина открыты, финалы, за небольшим исключением, ждут своего продолжения, призывая к соучастию всю огромную читательскую аудиторию...

«Писатель только тогда писатель, когда его творчество переживает его самого. Без этого он - публицист. Пусть и своеобразный, но публицист – современный для современников. А те, кто пережил себя, те, значит, вышли за пределы своей современности и качестве не столько даже ее участников, сколько свидетелей. Конечно, еще при жизни Шукшина было ясно, что кто-то, а он таким свидетелем станет, он при жизни получил повестки «туда», и к «тем», к будущим, то есть к нам, живущим и сегодня» (2, 5).

Литература

1. Коробов В. Василий Шукшин: вещее слово. ЖЗЛ. –М.: 1993. (317, 297, 299)
2. Шукшин В. Собрание сочинений в шести томах, Том первый. Вступительная статья. (5)

Оглавление

ПРЕДИСЛОВИЕ	3
<i>ОЛЬГА ЦАРЕНКОВА</i>	
ПУТЕШЕСТВИЕ ПО САХАЛИНУ	6
<i>ЮЛИЯ ХИЖНЯКОВА</i>	
ЭВОЛЮЦИЯ ЖУРНАЛИСТСКИХ ФОРМ В РАБОТАХ ЛЕОНИДА АНДРЕЕВА	20
<i>МЕХРИНИСА СУЛАЙМАНОВА</i>	
КУПРИН- ПУБЛИЦИСТ.....	34
<i>ЯНА МОШЕ</i>	
БОРИС ПАСТЕРНАК КАК ПУБЛИЦИСТ	42
<i>МАРИЯ ВИННИК</i>	
ПИСАТЕЛЬСКАЯ ЖУРНАЛИСТИКА МАРИНЫ ЦВЕТАЕВОЙ	49
<i>ВЕНЕРА БАКТЫГУЛОВА</i>	
«ОЗЛОБЛЕННЫЙ ПОЧТИ ДО УМОПОМРАЧЕНИЯ БЕЛОГВАРДЕЕЦ» ИЛИ АВЕРЧЕНКО КАК ЖУРНАЛИСТ	71
<i>АЙЖАМАЛ ОСМОНОВА</i>	
АНАЛИЗ ФЕЛЬЕТОНОВ ТЭФФИ.....	81
<i>ЖАМИЛЯ ТААЛАЙБЕК КЫЗЫ</i>	
ПИСАТЕЛЬСКАЯ ЖУРНАЛИСТИКА. ФЕЛЬЕТОНЫ М.М.ЗОЩЕНКО	91
<i>КСЕНИЯ БАРАННИКОВА</i>	
«ОДНОЭТАЖНАЯ АМЕРИКА» ИЛЬФА И ПЕТРОВА	102
<i>АЛЕКСАНДРА ЛИ</i>	
ОЧЕРК «ЖЕЛЕЗНЫЙ МИРГОРОД»	110
<i>АСЕЛЬ ПАЛВАНОВА</i>	
МАЯКОВСКИЙ-ПУБЛИЦИСТ	115
<i>АРТЕМ ГАЛИМОВ</i>	
ПУБЛИЦИСТИКА ШУКШИНА	129