

ПРАКТИКА ДЛЯ ПРАКТИКОВ

Изучение темы «Возвращённая художественная литература» в 11-м классе

В.В. Гладышев

Если сказать (и это будет объективной оценкой), что явление, получившее в 80-е годы прошлого века название «возвращённая художественная литература», оказалось уникальным в истории не только русской, но и мировой литературы, то приходится признать, что эта «уникальность» имеет, так сказать, внелитературный характер: она обусловлена теми историческими катаклизмами, которые стали отличительной особенностью истории «одной шестой части суши» в XX веке, господствовавшего в бывшей империи тоталитарного общественного строя.

Вероятно, только в тоталитарном обществе — в силу присущей ему жёсткой регламентации жизни и всего народа, и отдельной личности — могло стать возможным столь массовое «отлучение» писателей от читателей и, соответственно, читателей от писателей, какое происходило в бывшем СССР постоянно, едва ли не с первых шагов «новой власти», направленных на утверждение своего господства. При этом для советского читателя в когорте «отлученных» оказывались не только писатели, жившие в бывшем СССР и становившиеся «непечатными» по тем или иным причинам идеологического характера. Множество русских писателей, художников слова самого высокого уровня, которые фактически были изгнаны с Родины, также оказались отлучены от читающего на русском языке (как его называли, «советского», от которого, к примеру, была бесконечно далека, если верить крупному «знатоку» и поэзии, и народа «товарищу Жданову», поэзия Анны Ахматовой...).

Как известно, лавинообразное «возвращение» писателей и читателей друг другу началось в период так называемой «перестройки» (куда более точным определением этого процесса можно считать термин философа и писателя Александра Зиновьева: «катастрофка...»), закончившейся развалом империи и, если называть вещи своими именами, по-

пытками разрушить единое культурное пространство, определяемое, в первую очередь, русской литературой и русской культурой.

Вопрос о потерях и обретениях на этом пути, о его исторической перспективности или исторической обречённости — это вопрос животрепещущий и дискуссионный, и в этой связи оценка роли «возвращённой художественной литературы» в духовной жизни общества, в формировании национального самосознания народов на постсоветском пространстве имеет особое значение. Так получилось, что каждая из национальных литератур в бывшей империи понесла свои потери, в каждой из них существуют свои «возвращённые имена», причём судьба этих писателей и их творчества отличается подлинным трагизмом. Можно даже сказать, что в какой-то мере национальные литературы оказались пострадавшими в большей мере, чем русская литература, потому что после революции 1917-го года в них — как естественная реакция на «освобождение» от векового гнёта царизма — начался процесс активного становления собственно национального самосознания (нечто вроде реализации тезиса «О праве наций на самоопределение» в области культуры...), что повлекло за собой особенно жёсткие репрессивные меры со стороны тоталитарной власти...

В этой связи особое место занимает проблема терминологии. На наш взгляд, применительно к художественным произведениям, появившимся в годы «перестройки» и позднее, термин «возвращённая художественная литература» применять нельзя, так как, строго говоря, их «возвращения» не было: «вернуть» можно только то,

что когда-то, так сказать, уже существовало в рамках историко-литературного процесса. Так, когда стали переиздавать «Один день Ивана Денисовича» А. Солженицына, то относительно оценки этого события не возникло никаких вопросов. Повесть Солженицына — это и в самом деле «возвращённое» произведение, поскольку оно было опубликовано, стало тем самым фактом литературной жизни, из которой после было изъято и в которую «вернулось».

Но это одно из немногих исключений, подавляющее большинство «возвращённых» произведений никогда — как артефакты, занявшие своё место в историко-литературном процессе — не существовали... Они «писались в стол», где и находились до тех пор, пока исторические условия не стали благоприятными для их публикации. При этом очень часто складывалась и в самом деле парадоксальная (едва ли не по Кафке!) ситуация: например, «Собачье сердце» М. Булгакова, «Доктор Живаго» Б. Пастернака и множество других произведений, опубликованных за пределами бывшего СССР, давно и прочно заняли достойное место в историко-литературном процессе XX века, прославили русскую литературу, будучи в то время практически не известны читателям той страны, в которой жили их авторы и в которой они, произведения эти, создавались...

Поэтому, на наш взгляд, следует говорить не о «возвращённой художественной литературе», а о феномене «невостребованного творчества». Разумеется, термин этот весьма условен, но, представляется, его преимущество заключается в том, что он достаточно точен: ведь под «невостребо-

ванным творчеством» понимаются реально существующие художественные произведения, созданные определёнными авторами в определённую эпоху, но в силу внелитературных обстоятельств оказавшиеся исключёнными из историко-литературного процесса — либо полностью, либо, так сказать, локально, «на одной шестой части земного шара». А ведь это весьма немалая часть мира...

В методическом плане учитель должен обратить внимание на то, что этот урок во многом имеет итоговый, обобщающий характер, поскольку ко времени его проведения значительная часть «невычитанных» авторов и произведений одиннадцатиклассниками уже изучена. Это изучение проводилось и в рамках монографических тем (Ахматова, Булгаков и другие авторы), и в рамках обзорных тем (поэты «Серебряного века», Замятин и другие авторы). Следовательно, учитель может и должен опираться на уже имеющиеся у школьников знания, при подготовке урока рационально сочетать фронтальные и индивидуальные задания на повторение, стараться построить урок по изучению темы таким образом, чтобы при её рассмотрении известные уже авторы открылись с новой, ранее не известной, стороны. Последнее очень важно для того, чтобы ребята поняли: литературу невозможно «выучить раз и навсегда», что художественное произведение при каждом обращении к нему способно поразить читателя своей «новизной»...

При характеристике отдельных групп «невычитанных авторов» мы будем предлагать оптимальные, на наш взгляд, методические подходы для работы с этим материалом. Также, готовясь к уроку, следует помнить, что

при его проведении целесообразным и эффективным может стать и использование наглядности, в частности, схемы-таблицы (некоторые методисты называют такие схемы ОСК — опорная схема-конспект), которая в общих чертах отражает основные моменты «невычитанного творчества», определённым образом структурирует это многоплановое и неоднородное явление.

Использование схемы-таблицы позволит учащимся проследить за теми, достаточно отчётливо выраженными, эволюционными тенденциями, которые присущи «невычитанному творчеству». Эти тенденции очевидны, как очевидны и его, как отмечалось выше, явно выраженные неоднородность и даже противоречивость. Здесь нет ничего странного: всегда необходимо помнить о том, что художественная литература — объективно, по природе своей! — уникальная форма отражения и осмысления жизни народа в самом широком понимании этого слова, поэтому судьба литературы на определённом историческом этапе не может быть иной, чем судьба народа, хотя, естественно, здесь мы имеем дело с опосредованным (через личность автора) отражением народной судьбы.

При попытке осмыслить феномен «невычитанного творчества», его истоки и бытование, нельзя забывать о том, что после событий 1917-го года, которые буквально раскололи страну и народ на два лагеря, литература также оказалась «расколотовой», и эта «расколотовость» (в самых разных формах!) стала одной из отличительных черт русской литературы XX века.

Можно вполне обоснованно утверждать, что после 1917-го года рус-

ская литература была обречена на «фрагментарную не востребованность» как основную форму своего существования. В Советском Союзе после этого события **всегда**, начиная с 1918-го года, были авторы и произведения, которые для массового читателя как бы и не существовали. Только, конечно, формы этого «несуществования» изменялись, они были очень разными: от (одновременных!) шумного признания «на Западе» и бешеной травли «дома» до, так сказать, «абсолютного стола», когда писатель, создавая произведения, точно знал, что оно ни в Советском Союзе, ни «на Западе» не будет напечатано... Между этими двумя крайностями можно расположить подавляющее большинство произведений, относящихся к «невостребованному творчеству», и судьба каждого из них — особый случай, трагическое подтверждение того, что подлинный художник слова не может не творить, что, выражаясь словами одного из самых великих русских писателей эпохи не востребованности, «рукописи не горят».

Если же говорить о русской литературе за рубежом, то и здесь внелитературные факторы также определяли «невостребованность» ряда авторов и произведений, без которых историческая картина развития русской литературы в XX веке будет искажённой (назовём хотя бы послеоктябрьское творчество Владимира Маяковского)...

Вернёмся к проблеме систематизации «невостребованного творчества», к попыткам выделить типологическую общность определённых произведений, общность судеб писателей. В плане, так сказать, структурном в общей картине «невостребо-

ванного творчества» традиционно выделяются следующие основные его составляющие:

- «первая волна» русской литературной эмиграции (И. Бунин, А. Аверченко, Д. Мережковский, Э. Гиппиус, В. Ходасевич, К. Бальмонт, А. Ремизов и другие авторы), в которой особое место занимает, так называемая, «возвращённая эмиграция» (М. Цветаева, А. Куприн, А. Толстой, А. Вертинский);

- «репрессированные писатели» (О. Мандельштам, Н. Клюев, Б. Пильняк, И. Бабель, Д. Хармс, П. Васильев и другие писатели), среди которых выделяются авторы, сумевшие выжить в лагерях и свидетельствовать о том, что они пережили (В. Шаламов, Ю. Домбровский, А. Жигулин, особое место принадлежит в этом ряду А. Солженицыну);

- писатели, которые «напрямую» не были отправлены в лагеря или тюрьмы, но творчество которых отразило в себе наиболее глубокий протест против тоталитаризма, за что и было практически «изъято» из историко-литературного процесса (М. Булгаков, А. Платонов, Б. Пастернак, А. Ахматова, М. Зощенко и другие писатели);

- так называемая «диссидентская литература», представители которой активно публиковались за границей, вследствие чего почти все они оказались за пределами Советского Союза (В. Аксёнов, В. Войнович, И. Бродский, Г. Владимов, А. Галич, А. Зиновьев, Н. Коржавин, В. Максимов, А. Солженицын);

- писатели, выдвинувшиеся из среды эмигрантов-диссидентов, получившие признание как литераторы за границей (Э. Лимонов, Саша Соколов).

Как уже отмечалось, учитель может составить схему-таблицу, которая при использовании на уроке поможет учащимся увидеть общую картину «невыстребованного творчества» и отдельные составляющие этого явления.

«НЕВОСТРЕБОВАННОЕ ТВОРЧЕСТВО»

«Первая волна» русской литературной эмиграции	«Репрессированные писатели»	«Изъятые из современной литературы авторы»	«Диссидентская литература»
А. Аверченко, И. Бунин, К. Бальмонт, З. Гиппиус, Д. Мережковский, Саша Чёрный, В. Ходасевич, А. Ремизов, И. Северянин; А. Толстой, А. Куприн, М. Цветаева (писатели из «возвращённой эмиграции»).	Б. Пильняк, Н. Клюев, И. Бабель, Д. Хармс, П. Васильев; А. Жигулин, А. Солженицын, В. Шаламов, Ю. Домбровский (писатели, прошедшие через лагерь и отразившие это в своём творчестве).	А. Ахматова, М. Булгаков, А. Платонов, М. Зощенко, Б. Пастернак, М. Волошин	В. Аксёнов, И. Бродский, В. Войнович, А. Галич, Г. Владимов, А. Зиновьев, Н. Коржавин, В. Максимов, В. Некрасов, А. Солженицын; Э. Лимонов, Саша Соколов (писатели, получившие признание как литераторы уже за границей)

Разумеется, эта классификация достаточно условна, поскольку творчество вообще и литературное творчество в частности практически невозможно «определить» с помощью каких-либо устойчивых критериев, даже если они достаточно точно отражают специфику изучаемого явления, поскольку процесс эволюции в искусстве имеет перманентный характер, каждый артефакт уже самим фактом своего существования, насколько бы традиционным ни было произведение искусства, в чём-то представляет собой отрицание уже достигнутого — другому подлинный художник творить просто не умеет... Ярчайший пример этого — творчество Александра Солженицына.

Поэтому общие типологические признаки произведений искусства, даже если они выражены достаточно отчётливо, всё же не следует рассмат-

ривать как некое абсолютно объективное явление. Скорее можно говорить об определённом, вызванном совокупностью самых разных факторов, совпадении направлений творческих поисков художников слова и средств реализации этих поисков в творческом акте — создании художественного произведения.

Рассмотрим основные группы авторов, относящихся к «невыстребованному творчеству», обратив особое внимание на то, как в рамках урока по изучению этого историко-литературного явления можно наиболее полно их представить.

Как уже отмечалось, отличительной чертой «первой волны» русской литературной эмиграции можно считать то, что писатели и поэты, оказавшиеся за границей, разделили судьбу значительной части русского народа, для которой жизнь в России оказалась

невозможной и которая — спасая себя, русскую культуру — покинула пределы России. Как таковой **литературной** эмиграции не было, а было, по сути, бегство за границу, причём, если судить по мемуарам, подавляющее большинство покидающих родину россиян (и писателей в том числе) вначале не воспринимало свой отъезд как нечто необратимое. Полагали, что расставание с Россией временно, что после того, как «всё утрясётся», они вернутся домой и жизнь станет прежней. Или — очень сильно похожей на прежнюю... Лишь немногие понимали, что та Россия, которую они любили и которая сформировала их как писателей, исчезла навсегда, что вернуться в неё невозможно.

Вероятно, точнее всего умонастроения писателей «первой волны» русской литературной эмиграции передал И.А. Бунин, до конца дней своих последовательно не принимавший «Советскую Россию». В своей знаменитой речи «Миссия русской эмиграции» он подчёркивал, что оказавшиеся за границей русские люди в массе своей «не изгнанники, а именно эмигранты, то есть люди, добровольно покинувшие родину». Но «добровольность» эта была вызвана жесточайшими обстоятельствами, которые убедили человека в том, что он не может жить той жизнью, которая утвердилась в его стране, и, дабы избежать «бесплодной, бессмысленной гибели», он должен «уйти на чужбину».

Однако, оказавшись за пределами России, рассеянные по всему свету, лучшие представители русского общества и русской литературы осознали себя ответственными за русскую культуру, за сохранение традиций русской духовности в мировом

культурном просторе. Бунин утверждал, что «поистине мы (русские эмигранты — В.Г.) некий грозный знак миру и посильные борцы за вечные, божественные основы человеческого существования, ныне не только в России, но и всюду пошатнувшиеся».

Характеризуя основные особенности «первой волны» русской литературной эмиграции, мы можем выделить следующие основные черты этого явления:

— основу «первой волны» русской литературной эмиграции составляли достаточно крупные, известные не только в России, но и в мире писатели и поэты, они пользовались вниманием читателя, ощущали свою ответственность за судьбу страны и русской литературы. Отрыв от «своего читателя», от культурной среды, в которой они сформировались и частью которой являлись, стал для подавляющего большинства из них чем-то вроде творческой катастрофы, практически никто (кроме — ярко выраженный пример — И.А. Бунина) не сумел в своём «послероссийском» творчестве подняться до своего прежнего художественного уровня. Ссылки на то, что подавляющее большинство литературных эмигрантов «первой волны» были людьми «в возрасте», т.е. на то, что якобы пик их творческой активности к моменту эмиграции миновал, нельзя признать состоятельными: история и русской, и зарубежной литератур знает массу примеров того, как писатель в преклонном возрасте создавал высокохудожественные произведения. Поэтому определяющей причиной «творческого кризиса» большинства писателей этой группы следует признать их эмиграцию, лишившую их творчество живительных истоков;

— осознавая свою «духовную миссию», писатели-эмигранты не пытались адаптироваться к условиям жизни тех стран, где они волею судеб оказались (напомним, что основными центрами русской литературной эмиграции были Париж, Берлин, Прага, Харбин). Наоборот, они стремились сохранить русскую литературную традицию, их творчество имело подчёркнуто национальный характер. Ностальгическое отношение к покинутой России, неприятие большевизма и всего того, что он принёс в жизнь родины, не только обусловили стремление сохранить «нетронутыми» русскую литературу и культуру, но и вызвали особый, повышенный интерес к российскому быту и российской истории, к выдающимся деятелям прошлого, которые стали ведущими темами творчества многих писателей-эмигрантов (например, Б. Зайцева, И. Шмелёва, А. Ремизова).

Надо сказать, что при изучении поэзии «Серебряного века», творчества А. Куприна и И. Бунина, характеристике литературы 30–40-х годов мы, в той или иной степени, затрагивали проблемы «первой волны» русской литературной эмиграции, поэтому сейчас основной задачей можно считать «состыковку» уже имеющихся у учащихся знаний (перед уроком даётся фронтальное задание на повторение) и новой информации по теме. Поэтому и фрагмент урока, на котором рассматривается «первая волна» русской литературной эмиграции, проходит достаточно живо, с опорой на обратную связь.

Особо следует остановиться на судьбах писателей-эмигрантов, вернувшихся в Советский Союз. Трагическая судьба Марины Цветаевой и

Александра Куприна учащимся известна, поскольку она рассматривалась при монографическом изучении их творчества. Однако были и другие примеры, когда возвращение писателя как будто в творческом плане оказывалось плодотворным, и тогда можно было бы считать, что оно спасало писателя для литературы. Но так могло показаться только на первый взгляд.

После возвращения из эмиграции Алексей Толстой, действительно, преуспел в литературе: он создал множество произведений, эти произведения печатались тиражами, о которых и мечтать не смел ни один из писателей русского зарубежья, в материальном отношении его положение было более чем благополучным, по воспоминаниям, он жил просто по-царски... Всё это так, но правда и то, что творчество Толстого периода после эмиграции — это откровенно конформистский подход и к литературе, и пониманию своего писательского предназначения. Не будет преувеличением назвать созданные им в эти годы произведения творческой деградацией, и здесь не нужно даже обращаться к воспевавшей Сталина повести «Хлеб» — достаточно сопоставить художественный уровень первого романа из трилогии «Хождение по мукам» («Сёстры») с остальными романами...

Такой выбор Толстой сделал вполне сознательно, и в результате этой примиренческой жизненной позиции крупный русский писатель превратился в литературного ремесленника, угодливо выполняющего «социальный заказ» и руководствующегося лакейским «Чего изволите?»

Рассмотрение этой группы писателей, трагическая судьба честных ху-

дожников слова, вернувшихся из эмиграции, очень хорошо подготавливают изучение второй группы писателей, относящихся к «не востребованному творчеству» — это репрессированные писатели.

И сами писатели, и литературоведы неоднократно делали попытки определить, если можно так сказать, «закономерности», по которым проводились репрессии в отношении писателей. Так, Владимир Кожин в интересной, но далеко не бесспорной книге «Судьба России» (1990), анализируя общую картину репрессий, выделяет в действиях карательной машины определённые закономерности: по мнению учёного (и он доказывает это с помощью трагической «статистики»), основным удар был направлен против так называемых «крестьянских поэтов» и примыкавших к ним литераторов.

В 90-е годы появилось немало исследований, авторы которых доказывают, что, так сказать, первой жертвой «коллективизации в литературе» был Сергей Есенин, убийство которого было более чем неуклюже замаскировано под самоубийство. А вот мысль Кожина о том, что, в отличие от других литературных группировок 30-х годов (а такие ещё сохранялись!), пострадавших от репрессий «фрагментарно», «крестьянские поэты» были уничтожены практически полностью, представляется весьма убедительной: «совершенно по-иному обстояло дело с группой «крестьянских» писателей, так или иначе связанных с Есениным. Это Н. Клюев, С. Клычков, П. Орешин, И. Касаткин, И. Приблудный, П. Васильев, В. Наседкин, Пимен Карпов. Они погибли в тридцатые годы все, кроме одного Карпова, который, правда, не печатался с 1933-го года по 1956.

И они, в самом деле, реально были «виновны» перед сталинизмом (как и О. Мандельштам). Удивляться тому, что именно «крестьянские» поэты были полностью уничтожены, может только тот, кто не знает советской истории и тех методов, которыми проводилась коллективизация. Люди, которые не могли не писать о «старой деревне», оказывались, если перефразировать В. Кожина, «реальными врагами», которые и уничтожались — без всяких метафор, в прямом смысле слова.

Несмотря на многочисленные исследования, абсолютно точных данных о количестве репрессированных в 30-е годы литераторов нет. Однако за эти годы писательские организации понесли потери, в два раза превышающие их потери после Великой Отечественной войны, а некоторые национальные литературы были едва ли не полностью уничтожены...

Пытаясь проследить за «логикой репрессий» в литературе, мы будем вынуждены признать, что это невозможно. В самом деле: кроме «крестьянских» писателей, которые были уничтожены только потому, что принадлежали к этой группировке, объединить всех прочих репрессированных писателей можно только по одному единственному признаку — они были репрессированы. Во всём остальном — начиная от политических убеждений и заканчивая творческими принципами — это были совершенно разные люди, как, например, начавший свою творческую деятельность задолго до революции, первый «наставник» Сергея Есенина в литературе и один из столпов «крестьянской поэзии» Николай Клюев и ОБЭРИУт Даниил Хармс. Суть трагедии заключалась как раз в том, что тоталитарный

режим безжалостно преследовал **любого** художника слова, который отваживался «свое суждение иметь», да и не только: в числе «жертв» оказывались и те же самые «палачи», которые в своё время самозабвенно боролись за «чистоту писательских рядов»...

Среди писателей, погибших в годы репрессий, были крупные художники слова Исаак Бабель, Николай Клюев, Борис Пильняк, Осип Мандельштам и многие другие, были совершенно безвестные (даже историкам литературы) литераторы, объединённые общей трагической судьбой: их раздавила бездушная репрессивная машина тоталитарного государства, слепо уничтожавшего всех, кто мешал страхе двигаться в «светлое будущее».

При рассмотрении судеб репрессированных писателей особое внимание следует обратить на тех из них, кто, пройдя через кошмары лагерей и тюрем, сумел выжить. Таких людей было не так много, но их свидетельства о пережитом поистине бесценны, ведь им понадобилось огромное мужество для того, чтобы выжить, но ещё большее мужество нужно было тогда, когда человек оказывался перед выбором: молчать ли о кошмарном прошлом, или же свидетельствовать о нём. Первый, конформистский путь не был чреват никакими неприятностями, на втором же человека ожидали и непонимание («Зачем ему это нужно?»), и частую опасность, и «бытовые неудобства». Но люди, которые, говоря словами Анатолия Жигулина, «были люди, не рабы,... были выше и упрямей своей трагической судьбы», не могли не отдать свой долг тем, кто так и не дождался освобождения, которое отнюдь не стало торжеством справедливости.

К этой группе репрессированных писателей относятся Варлам Шаламов, Юрий Домбровский, Анатолий Жигулин, Александр Солженицын. Их личная и писательская судьба после освобождения сложилась очень не просто, подчас, как у Варлама Шаламова, трагично, однако для них определяющим было осознание своего долга, своей миссии — свидетельствовать. Так получилось, что основные произведения Варлама Шаламова и Юрия Домбровского пришли к читателям уже после смерти авторов, и мощный резонанс, который они вызвали, ничего не мог изменить в личной судьбе талантливых, но обделённых при жизни читательским вниманием (не издавали) писателей. А внешне вполне благополучная литературная судьба Анатолия Жигулина, который долгие годы носил в душе свои «Чёрные камни», опубликовал их — и оказался оклеветан теми, кто уже предал его и его друзей в далёкой юности...

Говоря об Александре Солженицыне, учитель подчёркивает, что его литературный дебют стал открытием «лагерной темы» в советской литературе 60-х годов, однако творчество этого писателя стало слишком самобытным, слишком масштабным явлением мировой литературы, чтобы его можно было свести только к этой теме. Солженицын, ставший в 70-е годы диссидентом, по праву может быть отнесён к «репрессированным писателям», хотя, подобно Жигулину, до своего выхода из лагеря, он как писатель не был известен (первые ранние стихи Жигулина и неопубликованные произведения Солженицына не могут считаться фактами литературной жизни).

Подводя итоги разговора о репрессированных писателях, учитель ещё раз подчёркивает, что это были очень разные люди и очень разные литераторы, но общность их трагической судьбы позволяет говорить о них как о специфическом явлении в литературе, как об особой группе писателей в истории русской литературы прошлого века.

Следующая группа писателей, чьё творчество оказалось «невостребованным», состоит из литераторов, которые физически репрессиям не подвергались, в тюрьмах и лагерях не сидели, однако им было не менее тяжело: долгие годы они жили под страшным прессом духовного, нравственного гнёта, поскольку они всё видели, всё понимали, но, во-первых, были лишены возможности творить свободно, свободно выражать свои мысли, а во-вторых, жили в постоянном страхе — и за себя, и за своих близких, и за своё творчество... В известной мере можно считать, что любой советский писатель испытывал на себе этот гнёт, но ведь среди них было очень много тех, кто открыто признавался в том, что он «пишет по указке сердца», а уж сердце его чуть ли не с младенчества «отдано Коммунистической партии»... Для таких «творческих личностей» проблем не существовало, и речь сейчас не о них, потому что в истории литературы они не оставили никакого следа — «сплошной Массив Мурavyёв», как назвал их Андрей Вознесенский.

Писатели — «внутренние эмигранты» жили в своей стране, жили её жизнью, но при этом сохраняли самих себя, свой внутренний мир, своё видение жизни и понимание этой жизни, свою систему нравственных и эс-

тетических ценностей, своё понимание природы искусства и литературы, их места в жизни людей. И, очевидно, благодаря сочетанию художественного дара и нравственной цельности, верности себе, этим писателям удалось создавать произведения, ставшие вершинными достижениями русской литературы XX века. Поэтому и место, которое занимают эти авторы в школьной программе по литературе, столь значительно, а творчество их изучается в рамках монографических тем.

При подготовке к уроку учитель предлагает одиннадцатиклассникам повторить то, что им уже известно об Анне Ахматовой, Михаиле Булгакове, Борисе Пастернаке и Андрее Платонове. А на самом уроке, опираясь на эти знания, учителю необходимо ещё раз провести мысль о значительном вкладе этих писателей в сокровищницу мировой культуры XX века, подчеркнуть общность их судеб, судеб их творчества, заострить внимание на понимании их гражданской позиции, основанной на подлинном патриотизме, невозможности расстаться с Россией («Я связан с Россией рождением, жизнью, работой. Я не мыслю своей судьбы отдельно и вне её», — писал 68-летний Борис Пастернак после присуждения ему Нобелевской премии по литературе, «благодарностью» за которую стало требование собратьев-писателей «выдворить его за пределы СССР»...), на готовности разделить судьбу своей страны и её народа — независимо от того, какие тяготы при этом выпадают на твою долю...

Говоря о «внутренних эмигрантах», целесообразно также рассказать учащимся об Андрее Белом, чью мемуарно-автобиографическую три-

логию («На рубеже двух столетий», «Начало века», «Между двух революций») справедливо сравнивают с «Былым и думами» Александра Герцена. Также имеет смысл дополнить то, что школьники уже знают о М. Волошине, Ф. Сологубе, М. Кузmine (эпоха «Серебряного века»), информацией о том, что в своём послеоктябрьском творчестве эти художники испытывали серьёзные затруднения творческого плана, ощущали себя не свободными, можно сказать, испытывали творческий кризис... Несмотря на то, что причины такого состояния были глубоко личными, определяющим стало то, что действительность слишком сильно (и не в лучшую сторону для творчества...) изменилась, и эти литераторы не сумели и не пожелали «ломать себя».

Если давать оценку тому вкладу в литературу, который внесли писатели этой группы, то нужно отметить, что судьба наиболее крупных, талантливых писателей и наиболее цельных личностей подтвердила ранее неоднократно встречавшуюся в литературе закономерность: чем большее давление оказывают на крупного писателя внешние обстоятельства, направленные на принуждение его к творческой деятельности в определённом направлении (вопреки его нравственно-эстетической позиции, его пониманию сущности творческого процесса), тем меньший результат этим достигается. Чаще всего получается «с точностью до наоборот», поскольку по-настоящему творческая личность противится давлению на инстинктивном уровне, и прямо пропорционально внешней несвободе увеличивается свобода внутренняя, ибо в данном случае свобо-

да творчества становится своеобразной нравственно-эстетической компенсацией того униженного морального состояния, в которое «загоняется» художник.

Русские писатели-диссиденты представляют собой совершенно уникальное явление в истории мировой литературы, отражая в то же время тенденцию стремления художников к самосохранению, общую для стран, в которых господствовал тоталитаризм. Уникальность же русских писателей-диссидентов заключается в необыкновенной «разношерстности» диссидентства как явления и писательской среды русского зарубежья в этот период истории. Так, диссидентами считаются познавший всемирную славу ещё в бытность свою «советским писателем» Александр Солженицын и практический никому, кроме узкого круга московской богемы, не известный в СССР Эдуард Лимонов, которые представляют в мире русскую культуру эпохи застоя.

В творческом плане писатели-диссиденты представляют собой столь же неоднородное явление, некий конгломерат творческих индивидуальностей, который не умещается ни в какие рамки. И, следовательно, дать некую «обобщающую» картину диссидентской литературы практически невозможно, здесь всё определяется уникальными персоналиями. Однако теперь, когда диссидентская литература отошла в прошлое, стала фактом истории, можно и нужно попробовать определить самые общие закономерности, характеризующие это явление.

Во-первых, нужно сказать об обстоятельствах, в силу которых «советские люди» становились дисси-

дентами, и писательские судьбы здесь не исключение. Подавляющее большинство диссидентов покидали родину под давлением, причём «органы» не особенно церемонились с теми, кто отличался инакомыслием. В этом можно увидеть внешнее сходство с «первой волной» эмиграции, но это сходство чисто внешнее, поскольку мы имеем дело не с массовым исходом части народа за пределы своей страны, а с избирательным «выдворением» некоторых людей. При всей драматичности пути за границу, диссидентство было лишено трагизма судьбы народа, расколотого революцией надвое; судьбы диссидентов весьма индивидуальны, условия отъезда из страны не сравнимы с условиями бегства из неё эмигрантов «первой волны», которые иногда укоряли диссидентов в том, что, дескать, те уезжали «с семьями, с библиотеками — какая же это эмиграция?».

«Запад», где оказывались диссиденты, был совсем иным, чем в 20-е годы, и, соответственно, диссиденты воспринимались там как «жертвы режима», для помощи которым существовали специальные организации, располагавшие немалыми суммами. Всё это заметно облегчало и процесс адаптации к новой жизни, и «литературную судьбу» писателей-диссидентов.

Зиновий Зиник назвал одну из своих статей весьма остроумно: «Эмиграция как **литературный приём**», и в этом утверждении содержится большая доля истины: писателя-диссидента поддерживали именно как писателя, его творчество оказывалось востребованным для борьбы с «коммунистическим режимом» в бывшем СССР.

При этом складывалась парадоксальная ситуация, при которой человек, стремившийся сохранить себя как художника от посягательств тоталитарного государства на свободу творчества, оказывался в достаточно зависимом положении как художник в государстве «демократическом», поскольку за ним закреплялась определённая «роль», которую он должен был исполнять и вне которой был мало кому интересен.

Юрий Карбачиевский заметил, что в годы застоя эмиграция для писателя оказывалась единственной возможностью сохранить своё право творить так, как он считал нужным. Он полагает, что только писатели-диссиденты определили «лицо» и творческие достижения русской литературы этого периода, потому что, по его мысли, «советские писатели» были совершенно лишены возможности писать так, как они хотели. Вероятно, эта позиция, довольно распространённая, к слову сказать, в русском зарубежном литературоведении, всё-таки не может быть признана как абсолютно верная, ведь и в бывшем СССР жили и творили в годы «застоя» писатели, без которых картина русской литературы этого периода буден неполной. Более точной, близкой к реальному положению дел в литературе, представляется позиция бывшего редактора журнала «Континент» Владимира Максимова, который в нескольких интервью повторяет одну и ту же мысль: «... эмиграция не самое лучшее место для развития культуры. Там можно что-то сохранить, но не развить».

Однако, и это можно назвать отличительной чертой диссидентской литературы, в отличие от литературной эмиграции «первой волны», дис-

сиденты (кроме, разумеется, Александра Солженицына) не стали да и не могли стать «хранителями традиций» русской классической литературы. Здесь нет чьей-то злой воли или «предательства»: слишком сильно изменилась жизнь, и писателям-диссидентам, чтобы выжить, пришлось приспособиваться к условиям жизни в тех странах, где они оказались. Это привело к тому, что они стали во многом «своими» в европейском и американском культурном просторе, внося в него некое национальное своеобразие. А попытки писателей-диссидентов замкнуться в рамках русской культуры были изначально обречены, Солженицын же стал настолько самостоятельной фигурой литературного процесса XX века, что мог позволить себе творить так, как он хотел и мог, и его, как часть «культурного истэблшмента», воспринимали так, как он хотел, чтобы его воспринимали.

Стремление писателей-диссидентов «пробиться» приводило к тому, что часть из них ориентировалась в своём творчестве на литературные стандарты тех стран, в которых они жили. Можно назвать скандально известный роман Эдуарда Лимонова «Это я, Эдичка»: блестящий пример того, как традиции русской классической литературы оказались подчинены эпатажу и стремлению «ошарашить» читателя откровенными интимными подробностями и ненормативной лексикой. В конечном итоге это себя оправдало, и Лимонову удалось создать себе определённую литературную репутацию, которую, заметим, вернувшись в Россию, он старательно поддерживал — уже с помощью эпатажных и даже противозаконных действий. И то, что сейчас Лимонов и его

«партия» конфликтуют с законом, тоже укладывается в имидж «писателя-бунтаря», созданный в его первом опубликованном романе.

Для понимания природы диссидентства как общественного и литературного явления учителю целесообразно познакомить учащихся с процессом над писателями Андреем Синявским и Юлием Даниэлем, после которого травля диссидентов приобрела характер государственной политики. Тут можно использовать сборник «Цена метафоры, или преступление и наказание Синявского и Даниэля» (М., 1990) и книгу воспоминаний Раисы Орловой и Льва Копелева «Мы жили в Москве: 1956 — 1980» (М., 1990), в которых найдётся богатый фактический материал.

За недостатком места мы не говорим об этом, но нельзя не привести слова Андрея Синявского, в которых писатель и критик объясняет своё понимание диссидентства как явления: »Меня посадили скорее не из политических соображений, а из стилистических. У меня с Советской властью, в сущности, не политические, а стилистические расхождения. А стилистические расхождения, я считаю, даже важнее политических.

Я, собственно, случайно оказался среди диссидентов. Не было никакого содружества, в котором я бы принимал участие, за исключением моей дружбы с частным лицом — писателем Юлием Даниэлем. Всё произошло только потому, что нас арестовали, и мы не признали себя виновными. И был отклик на Западе, и отклик внутри страны. Тогда ходила такая острота: Синявский и Даниэль — незаконные отцы демократического движения. Незаконные потому, что не

старались создать какое-то движение или группировку... Понимаете, мне кажется, что каждый писатель, если он писатель нового времени в особенности — это обязательно инакомыслящий».

От слов Андрея Синявского можно перейти к обобщению рассмотренного в ходе урока материала. Его формула «Писатель — ... это обязательно инакомыслящий» может многое объяснить в феномене «невостребованного творчества». «Инакомыслие» писателя, которое, по Синявскому, и делает его писателем, становится в тоталитарном обществе одним из самых страшных преступлений, и виновные в нём должны понести наказание... Всё, о чём говорилось на уроке, — это своего рода обобщённая история «преступления и наказания», которая складывается из отдельных писательских судеб, из судеб произведений, «не

востребованных» по причине того, что они «другие»...

Завершая урок, учитель говорит о том, что «возвращение» читателю «невостребованного творчества» сейчас, когда прошло уже достаточно много времени, ещё раз доказало, что при оценке художественной литературы определяющим фактором остаётся всё-таки талант писателя. Те произведения, которые были «невостребованы», но не отличались при этом художественной ценностью (лишь «актуальностью»...) сейчас так и остались фактом истории литературы, не привлекающим к себе внимания читателя. Те авторы и произведения, которые принадлежат к вершинным достижениям литературы XX века, никогда не станут только «фактом истории», потому что читатель всегда будет искать в них ответы на вопросы, которые его волнуют.