Komparatīvistikas almanahs
Journal of Comparative Studies

“ATKUSNIS” KĀ PADOMJU KULTŪRAS FENOMENS
‘THAW’ AS A PHENOMENON OF SOVIET CULTURE

DAUGAVPILS UNIVERSITĀTES
AKADĒMISKAIS APGĀDS “SAULE”
2013

Badins Ž. (red.) *Komparatīvistikas almanahs Nr. 2 (31). "Atkusnis" kā padomju kultūras fenomens*. Daugavpils: Daugavpils Universitātes Akadēmiskais apgāds "Saule", 2013, 244 lpp.
Badins Ž. (ed.) *Journal of Comparative Studies No 2 (31). 'Thaw' as a Phenomenon of Soviet Culture*. Daugavpils: Daugavpils University Academic Press "Saule", 2013, 244 p.

Zinātniskā komiteja / Scientific Committee
Dr. philol. Žans Badins, Latvija / Latvia
Dr. philol. Raimonds Briedis, Latvija / Latvia
Dr. philol. Maija Burima, Latvija / Latvia
Dr. habil. philol. Fjodors Fjodorovs, Latvija / Latvia
Dr. philol. Rahilya Geybullayeva, Azerbaidžāna / Azerbaijan
Dr. philol. Nataļja Kononova, Latvija / Latvia
Dr. philol. Pavel Lavrinec, Lietuva / Lithuania
Dr. philol. Ludmila Lucevitch, Polija / Poland
Dr. philol. Yordan Lyutskanov, Bulgārija / Bulgaria
Dr. philol. Aurika Meimre, Igaunija / Estonia
Dr. philol. Irma Ratiani, Gruzija / Georgia
Dr. philol. Yuri Orlicky Krievija / Russia
Dr. philol. Elīna Vasiļjeva, Latvija / Latvia

Žurnāla izdošana apstiprināta Daugavpils Universitātes Zinātnes padomes sēdē 2013. gada 30. augustā, protokols Nr. 10.
The publication of the Journal has been approved at Daugavpils University Science Council meeting on August 30, 2013, Minutes No 10.

Korektori / Proof-readers:
Sandra Meškova, Gaļina Sirica, Vilma Šaudiņa

Makets / Lay-out:
Marina Stočka

Zinātnisko žurnālu *Komparatīvistikas almanahs* trīs reizes gadā izdod Daugavpils Universitātes Komparatīvistikas institūts, Daugavpils, LATVIJA
Visi raksti tiek anonīmi recenzēti.

Journal of Comparative Studies is published three times a year by the Institute of Comparative Studies, Daugavpils University, Daugavpils, LATVIA
All papers are anonymously peer-reviewed.

ISSN 2255-9388
ISBN 978-9984-14-644-7

© Daugavpils Universitāte, 2013
Daugavpils University, 2013

DAUGAVPILS UNIVERSITĀTES
HUMANITĀRĀS FAKULTĀTES
KOMPARATĪVISTIKAS INSTITŪTS

DAUGAVPILS UNIVERSITY
FACULTY OF HUMANITIES
INSTITUTE OF COMPARATIVE STUDIES

Komparatīvistikas almanahs
Nr. 2 (31)

"ATKUSNIS" KĀ PADOMJU KULTŪRAS FENOMENS

*

Journal of Comparative Studies
No 2 (31)

'THAW' AS A PHENOMENON OF SOVIET CULTURE

Daugavpils Universitātes izdotais *Komparatīvistikas almanahs* ir iekļauts EBSCO elektroniskajā datubāzē, kas ir viens no pilnīgākajiem zinātnisko žurnālu, periodisko izdevumu un citu avotu pilnu tekstu apkopotājiem. Izdevums *Komparatīvistikas almanahs* lasāms EBSCO datubāzē *Humanities Source*.

The Journal of Comparative Studies of Daugavpils University has entered into an electronic licensing relationship with EBSCO Publishing, the world's most prolific aggregator of full text journals, magazines and other sources. The full text of *The Journal of Comparative Studies* can be found on EBSCO Publishing's database called Humanities Source.

Vienības iela 13-323, Daugavpils LV-5401, Latvija • Tel. (371)65424238 • Fakss: (371)65422611 • E-pasts: compare@du.lv

SATURS / CONTENTS

Priekšvārds 9

Foreword 11

Fjodors Fjodorovs
"Atkusnis" Latvijā (etīde)
'Thaw' in Latvia (An Etude)
«Оттепель» в Латвии (этюд) 13

Fjodors Fjodorovs
Iļja Ērenburgs un "atkusnis"
Ilya Erenburg and 'Thaw'
Илья Эренбург и «оттепель» 23

Inna Dvorecka
"Atkušņa" laikmeta memuāri – Iļjas Ērenburga
Cilvēki, gadi, dzīve
Memoirs of the 'Thaw' Epoch: *People, Years, Life*
by Ilya Erenburg
Мемуары эпохи «оттепели»: *Люди, годы, жизнь*
Ильи Эренбурга 36

Žans Badins
"Fiziķi" un "liriķi" "atkušņa" laikmetā
'Physicists' and 'Lyricists' in the Epoch of 'Thaw'
«Физики» и «лирики» эпохи «оттепели» 95

Dina Āzere
"Atkušņa" simboli Latvijas kultūrtelpā
1956. – 1964. gadā
The Symbols of 'Thaw' in the Cultural Space of Latvia
in 1956 – 1964
«Оттепельные» символы в культурном пространстве
Латвии 1956 – 1964-х годов 106

Dina Āzere
"Atkušņa" varoņu īpatnības Vasīlija Aksjonova garstāstā *Zvaigžņu biļete* un Zigmunda Skujiņa romānā *Kolumba mazdēli*
Peculiarities of the Characters of 'Thaw' in Vasily Aksyonov's Story *Star Ticket* and Zigmunds Skujiņš' Novel *Columbus' Grandsons*
Особенности «оттепельных» героев в повести Василия Аксенова *Звездный билет* и в романе Зигмунда Скуиньша *Внуки Колумба* 159

Valdis Ķikāns
Tev savs zāģis jāizvīlē... Zemteksts Imanta Ziedoņa lirikā
Tev savs zāģis jāizvīlē... Subtext in Imants Ziedonis' Poetry 172

Gaļina Vasiļkova
Lidijas Čukovskas raksti un esejas par Borisu Žitkovu (1954 – 1957): "atkušņa" pazīmes
Lydia Chukovskaya's Articles and Essays about Boris Zhitkov (1954 – 1957): Signs of the 'Thaw'
Статьи и очерки Лидии Чуковской о Борисе Житкове (1954 – 1957): приметы «оттепели» 179

Anna Stankeviča
1950. – 1960. gadu mode kā "atkušņa" parādība: Andreja Končalovska uzskats
The Fashion of the 1950 – 60s as a Phenomenon of 'Thaw': Andrey Konchalovsky's View
Мода 1950 – 1960-х годов как явление «оттепели»: взгляд Андрея Кончаловского 192

Fjodors Fjodorovs
Aleksandrs Solžeņicins: *Viena diena Ivana Deņisoviča dzīvē* kā struktūra un nozīme
Alexandr Solzhenitsyn: *One Day in the Life of Ivan Denisovich* as a Structure and Sense
Александр Солженицын: *Один день Ивана Денисовича* как структура и смысл 202

Žans Badins
Laika kategorija Aleksandra Solžeņicina garstāstā
Viena diena Ivana Deņisoviča dzīvē
The Category of Time in Alexandr Solzhenitsyn's
Story *One Day in the Life of Ivan Denisovich*
Категория времени в повести
Александра Солженицына *Один день Ивана Денисовича* 222

Dina Āzere
"Atkušņa" pretrunīgais teksts
The Contradictory Text of 'Thaw'
Неоттепельный текст «оттепели» 231

Autori 242

Contributors 243

PRIEKŠVĀRDS

"Atkusnis" kā brīvības malks

Viens no dzīvotspējīgākajiem mūsdienu mītiem par padomju periodu – tā ir pārliecība, ka padomju sabiedrība nebija brīva.

Kā jebkurš mīts, tas ir tikai daļēji patiess. Bez šaubām, brīvība PSRS bija ierobežota. Bet ierobežota tā ir jebkurā sabiedrībā. Brīvība – tā ir telpa, kurā cilvēks var darboties pēc saviem ieskatiem, izpaust sevi. Bet to var izdarīt tikai iekšēji brīvs cilvēks – brīvs no mītiem, kurus viņam uzspiež Sistēma. Brīvs no sava dzīvnieciskā sākuma. Brīvs no sociālās varas. Brīvs, lai radītu savu dzīvi. Brīvs ne tikai vienkārši runāt, ko domā, bet arī domāt, salīdzināt, meklēt Taisnību un to aizstāvēt. Brīvs, lai savu dzīvi iekārtotu tā, kā gribētos dzīvot – netraucējot arī citu tiesības uz to. Ne mazāk svarīga, bet, varbūt, pat visnozīmīgākā kļūst imanentā brīvības sajūta. Tāda brīvība vienmēr ir organiska, bet arī ierobežota. Dažādās sabiedrībās tās ierobežošana notiek gan dažādās pakāpēs, gan dažādos virzienos.

Kā trāpīgi apgalvo A. Šubins – *Atkušņa perioda padomju sociālais kostīms "nespieda", jo iepriekšējais – pirmskara parauga – bija pārāk ciešs.*

Kārtējais Komparatīvistikas institūta sagatavotais almanahs ir veltīts vienam no visneparastākajiem padomju vēstures periodiem – "Atkušņa" laikam. Almanahā iekļautie raksti tapa, balstoties uz referātiem, kas ir nolasīti konferencēs: *Atkusnis kā kultūras parādība: krievu-latviešu kontakti* un *A. Solžeņicina garstāstam "Viena diena Ivana Deņisoviča dzīvē" 50 gadi: viena diena laikmeta kontekstā.*

Protams, almanahā uzmanības centrā ir Iļja Ērenburgs – cilvēks, kurš uzdāvināja šim nozīmīgākajam periodam *Vārdu* (pēc I. Ērenburga garstāsta nosaukuma, kas publicēta 1954. gadā). Tā bija grāmata, kuras nozīme ideoloģiskā, estētiskā, vispārēji kulturālā apziņā bija ārkārtēji svarīga; tā lika ja ne apzināt jauno, "poststaļinisko" laiku, tad vismaz par to aizdomāties. Kā atzīmē profesors F. Fjodorovs – *Sākot no 1954. gada, katra Ērenburga darbība – apraksts, raksts, grāmata, intervija, izraisīja labākajā gadījumā asu diskusiju, bet pārsvarā – graujošu kritiku, gan drukātu, gan mutvārdu. Ērenburgs bija viena no galvenajām apstiprinājuma lokomotīvēm milzīgajā jauna skatījuma un jaunas domāšanas PSRS teritorijā. Un to apzinājās varas.* Turklāt, pats I. Ērenburgs kādu laiku reprezentēja Latvijas telpu Maskavā (1954 – 1962 Ērenburgs bija ievēlēts par PSRS Augstākās Padomes deputātu no Daugavpils). Innas

Dvoreckas rakstā ir analizētas I. Ērenburga memuāru literatūras īpatnības, kā arī tā laika autoru estētiskie strīdi. Līdzīga problemātika ir aktualizēta Gaļinas Vasiļkovas rakstā *L. Čukovskas raksti un apraksti par Borisu Žitkovu 1955 – 1957: atkušņa pazīmes*. Savukārt Žans Badins pievērš uzmanību "Atkušņa" laikmeta fiziķu un liriķu eksistenciālajam strīdam par cilvēka dabu un vietu sabiedrībā un pasaulē.

Katrā PSRS republikā "Atkušņa" laiks noritēja savādāk, ar tieši konkrētai telpai raksturīgu individuālu kolorītu. Tieši tāpēc īpaša uzmanība almanahā tiek veltīta Latvijas telpai: Fjodors Fjodorovs – *"Atkusnis" Latvijā*, Valdis Ķikāns *Tev savs zāģis jāizvīlē (Imants Ziedonis)*, D. Āzere *Atkušņa simboli Latvijas kultūrtelpā 1956. – 1964. gadā*.

Krājuma otrā daļa ir veltīta vēl vienai nozīmīgai "Atkušņa" perioda personībai – A. Solžeņicinam – un viņa garstāstam *Viena diena Ivana Deņisoviča dzīvē*, kas bija publicēts 1962. gada 18. novembrī žurnālā *Новый мир*. Vēsts par to acumirklī aplidoja visu pasauli. Šo publikāciju pelnīti var uzskatīt par vienu no svarīgākajiem notikumiem Hruščova "Atkušņa" laikā – periodā, kas bija nozīmīgs ne tikai padomju Krievijai un tās republikām, bet arī visai Austrumeiropai. 50 gadu jubileju kopš grāmatas iznākšanas plaši atzīmēja radiostacija BBC.

Kā atzīmē profesors F. Fjodorovs: *"Viena diena ..." – tas ir pirmais jūtamākais sitiens pa ļeņiniskām ilūzijām, pa sociālisma ar cilvēka seju ilūzijām. Tas ir vēsturiskās un garīgās taisnības apliecinājums. Un tas ir pirmais Solžeņicina varoņdarbs.*

Otrais Solžeņicina varoņdarbs – tā ir viņa bezkompromisu cīņa gan ar Rakstnieku Savienību, gan ar 1960-to gadu otrās puses līdz pat 1974. gada februāra padomju varu.

Trešais Solžeņicina varoņdarbs, viņa mākslinieciski publicistiskā reālisma kulminācija – tas ir "GULAGa Arhipelāgs".

Krājuma redaktors ***Žans Badins***

FOREWORD

'Thaw' as a Sip of Freedom

The idea of the lack of freedom in soviet society is one of the most enduring myths about the soviet epoch.

As any myth, it is only partially true. No doubt, freedom in the USSR was limited. But so it is in any society. Freedom is the space where human may act according to his views, express himself. But this may be done only by a person who is free from myths imposed by the System. Only such a person is free from his animal origin, power of the social, free to create his own life, free to say what he means but also think, compare, search for Justice and defend it. Free to organize one's life according to one's wishes, without disturbing the rights of others for the same. The immanent sense of freedom becomes no less important but maybe even the most significant. This kind of freedom is always organic, but also limited. In different societies this limitation is manifested in various degrees and different directions.

According to A. Shubin, *the soviet social costume (of the 'Thaw' period) was not too tight, as the previous one – of the pre-war design – had been too pinching.*

The current journal of the Comparative Studies Institute is dedicated to the period of 'Thaw' – one of the most extraordinary periods of soviet history. The papers included in the journal were presented at conferences *Thaw as a Cultural Phenomenon: Russian-Latvian Contacts* and *50 Years of A. Solzhenitsyn's Story 'One Day in the Life of Ivan Denisovich': One Day in the Context of an Epoch*.

The journal is focused on Ilya Erenburg who gave the name to this significant period (after the title of Erenburg's story published in 1954). Erenburg's work was decisively important in the ideological, aesthetic, generally cultural sense; it made people think about the new post-Stalinist time. According to professor Fjodors Fjodorovs, *Starting from 1954, each Erenburg's action – description, article, book, interview, triggered off heated discussions and even in most cases roaring criticism, both printed and oral. Erenburg was one of the main locomotives of ascertainment in the huge territory of new vision and new thinking all over the USSR. And power bodies were aware of that.* Besides, Erenburg himself represented Latvia in Moscow for a certain time period (1954 – 1962 Erenburg had been elected the deputy of the Supreme Soviet of the USSR from Daugavpils). Inna Dvorecka in her article analyzes the peculiarities

of memoir genre in Erenburg's writing revealing also the aesthetic debates of his contemporaries. Similar problems are foregrounded in Gaļina Vasiļkova's paper (Lydia Chukovskaya's Articles and Essays about Boris Zhitkov (1954 – 1957: Signs of the 'Thaw'). Žans Badins regards the existential debate between the 'physicists' and 'lyricists' of the 'Thaw' period concerning the nature and place of man in society and the world.

The period of 'Thaw' proceeded in each republic of the USSR in a different way, with the individual features characteristic of the particular space. Therefore the journal pays special attention to the space of Latvia: Fjodorovs writes about 'Thaw' in Latvia, Valdis Ķikāns analyzes Imants Ziedonis' writing, Dina Āzere studies the symbols of 'Thaw' in the cultural space of Latvia.

Part 2 of the collection is dedicated to another major personality of this period – Alexander Solzhenitsyn and his story *One Day in the Life of Ivan Denisovich* that was published in 1962 in the journal *Noviy Mir*. The news about this publication became worldwide known in a moment. This publication may be duly regarded as one of the major events of Khruschov's 'Thaw' period that was important not only for the Soviet Russia and other republics but also East Europe. BBC celebrated the 50th anniversary of this publication widely.

According to Fjodorovs, *'One Day…' is the first major blow against Lenin's illusions and those of socialism with a human face. This is maintenance of the historical and spiritual justice. This is actually the first heroic deed by Solzhenitsyn.*

His second heroic deed is his uncompromising battle with both the Writers Union and the soviet power in the 2nd half of the 1960s until February 1974.

Solzhenitsyn's third major deed and the climax of his artistic journalist realism is 'The Gulag Archipelago'.

Editor of the collection ***Žans Badins***

Ф. П. Федоров

«ОТТЕПЕЛЬ» В ЛАТВИИ (ЭТЮД)

Summary

'Thaw' in Latvia (An Etude)

Latvian 'Thaw' was rather paradoxical. The leading literary journal 'Karogs' ('Banner') until 1961 had never mentioned those processes that took place in Russian literature space, neither did it mention authors of 'Thaw' or particular works. In 1960, however, the journal published the poem by Ojārs Vācietis about Lenin. 'Thaw' paid dues to Lenin as a myth located on the other side of Stalinism. 'Thaw' in 'Karogs' was nevertheless opened in 1961 and closed by the end of 1964. In Latvia, like in Leningrad, the fiercest censorship regime was established. Thaw that was not noticed by 'Karogs' was still happening in Latvia.

In the first number of post-Khruschovian 'Karogs' in 1965 an article by Imants Ziedonis was published that was almost unthinkable in the public press. It expressed an idea that there was no need in Latvia to look up at Moscow and the life should proceed according to the local reasoning. 'Thaw' was over and the formation of national ideology had started to form that was made public only after 22 years, in the congress of creative intelligentsia in 1987.

Key-words: 'Thaw', Stalinism, 'Karogs', Ojārs Vācietis, Imants Ziedonis, creative intelligentsia

*

Латвийская «оттепель» была весьма парадоксальна.

Главный литературный журнал Латвии *Karogs* (*Знамя*) до 1961 г. ни разу не упомянул о тех процессах, которые происходили в российском литературном пространстве, ни об «оттепельных» авторах, ни об «оттепельных» произведениях. Никакого латвийского *Нового мира* не было. Правда, не было и латвийского *Октября*, но его не могло быть, раз не было *Нового мира*. Но «оттепельное» молодое поколение было: Ojārs Vācietis, Imants Ziedonis, Māris Čaklais, Vizma Belševica. Но *Karogs* их почти не замечал. Правда, в 1960 г. *Karogs* напечатал стихотворение Вациетиса о Ленине. «Оттепель» чтила Ленина как миф, находящийся по ту сторону сталинизма, как у Языкова: *Там, за далью непогоды, / Есть блаженная страна...*

Хозяином *журнала* был Андрейс Упитс, который регулярно – не меньше шести раз в год, но часто и больше – публиковал статьи о социалистическом реализме. Упитс (1877 – 1970) был энциклопедически образованным человеком и признанным классиком латышской литературы, но после 1940 г. написал классический соцреалистический роман *Просвет в тучах* и классическую теоретическую книгу *Вопросы социалистического реализма* (1953, 1959). Второй автор *Karogs'a*, он же бессменный председатель правительства Вилис Лацис, фигура меньшего масштаба, но как писатель был популярен еще в 1930-ые годы, когда его называли латышским Джеком Лондоном. После войны старые романы, например, *Сын рыбака*, он «переводил» с реалистической модели на «соцреалистическую». Эмиграционные авторы в Латвию почти не пришли, «табуированы» были и так называемые «декаденты», ушедшие из жизни до 1940 г. Когда в 1972 г. русские студенты провели вечер латышских поэтов первой половины века и материалом служил сборник *Поэты Латвии*, изданный в Малой серии *Библиотеки поэта*, заведующий кафедры латышской литературы, бывший на вечере, наутро доложил о скандальной акции декану и партбюро. «Оттепель» в *Karogs'e* тем не менее была открыта в 1961 г. и закрыта, естественно, в конце 1964 г. «Оттепельный» «джин», конечно, был выпущен. Но именно в Латвии, как и в Ленинграде, был установлен самый жесткий цензурный режим.

Но то, о чем я сейчас говорил, – это официальный фактор. Реальность была несравненно более противоречивой.

В июне 1940 г. Латвия была оккупирована, и в июне 1941 г. в самый канун войны была проведена первая депортация. Но достаточно массовые аресты, прежде всего политических деятелей, даже самого низкого уровня, конечно, журналистов и т.д., осуществлялись сразу же и повсеместно. Близкая мне семья была депортирована, потому что ее глава участвовал в хоре айзсаргов (политическая полиция). Надо сказать, что с 1870-х годов, со времени пробуждения национального самосознания хоровое пение было повсеместно; хоровое пение – это едва ли не главное слово нации. Он был отправлен в концлагерь, а жена, на четвертом месяце беременности, – на поселение в Красноярский край, где и родилась дочь. Слава Богу, все выжили, семья воссоединилась в Латвии в 1957 г., через 16 лет. И это счастливый случай. Вторая депортация прошла в марте 1949 г., а летом была проведена коллективизация. Дома с забитыми окнами и раскрытые сараи и хлева долго оставались сегментом сельского пей-

зажа. В первые дни войны были созданы военизированные отряды, главной задачей которых было уничтожение комунистов и евреев.[1] Так вот один такой отряд остановился на постой в маленьком населенном пункте под Лудзой (неподалеку от границы с Россией), и две или три недели жена аптекаря (а едва ли не все аптекари были евреями) должна была кормить этот отряд и стирать белье. Перед тем, как отправиться в дальнейший путь, семью расстреляли, в том числе девочек четырех и шести лет, и бросили в глубокое черное озеро. Дед рассказывал, что весь вечер и ночь пытались найти убитых, чтобы похоронить, но так и не нашли. Канули в бездне. В Саласпилс, где был большой концлагерь, евреев везли из многих европейских стран.

Были красные латышские стрелки, отличавшиеся необычайной жестокостью, и это естественный комплекс наемников; были, как видите, и иные, во имя самоутверждения уничтожавшие *чужих*.

То, о чем я сейчас сказал, – это контекст.

А теперь – текст.

У нас была обычная школа, одна из двух средних русских школ в Юрмале. О том, что она была необычной, мы поняли позже. Учительский состав был небольшим и разнородным; треть представляли учителя пятидесяти-пятидесяти пяти лет, т.е. работавшие еще в досоветской Латвии; в какой-то период появились выпускницы Рижского педагогического института, и они примкнули к старшему поколению. Остальные, включая, естественно, директора, были послевоенные переселенцы, из старых республик, как тогда говорили. К ученикам 8–10 классов обращались, как правило, на Вы. Выходя к доске, девочки делали книксен, а мальчики, щелкнув каблуками, склоняли голову. Ученикам предоставляли весьма широкие права, и ученики ими пользовались в полную меру. Когда в шестом классе мы увлеклись географией, нам выделили комнату, где мы играли в легендарных путешественников, а летом отправлялись в экспедиции по окружающим болотам и лесам и наносили их на карту. Начиная с того же шестого класса, мы ходили в многодневные походы, и за несколько лет обошли почти всю Латвию. Опять же начиная с шестого класса, в школе существовал театр, и каждую весну в городском доме культуры игрался спектакль. В шестом классе это была *Золушка*, а в десятом – сцены из *Бориса Годунова* и *Евгения Онегина*. После 9 класса мы поехали на две недели в Михайловское, жили в Ворониче, и за полторы недели почти никого не встретили. Михайловское было

уже восстановлено, Тригорское восстанавливалось, а Петровское находилось в полном запустении. После окончания школы мы на автобусе через Псков поехали в Ленинград, где нас очень хорошо принимали в одной из школ на тогдашнем Сталинском проспекте, была устроена встреча с учениками, а директор говорила: *К нам приехали школьники из-за границы*. По субботам или воскресеньям ездили в оперу или в драму, русскую и латышскую. В литературном кружке в старших классах писали весьма серьезные рефераты и темпераментно их обсуждали. В пятом классе я начал читать, и читал взахлеб... Мой учитель сказал, что, читая книгу, надо делать записи о прочитанном, и у меня долго хранился сундук этих записей, и дольше всего я хранил две общих тетради своих соображений о *Фаусте*. Как текст, не замутненный чужими влияниями. В десятом классе мы создали Общество любителей русской словесности, в котором участвовали молодые рабочие целлюлозно-бумажного комбината. Мы собирались по воскресеньям у кого-либо из участников и обсуждали литературные новинки, например, *Оттепель* Эренбурга, *Не хлебом единым*. И издавали рукописный литературно-публицистический журнал под ярким названием *Жизнь*. В общем, нас хранил Бог. Я упомянул *Оттепель* Эренбурга. В конце 1958 года я прочитал *Французские тетради*, и они поразили меня. Мой учитель охладил мой пыл: *У нас* (т.е. в Латвии 30-х годов) *писали о нем не очень хорошо*. Он прочитал *Французские тетради* и отметил карандашом цитируемые Эренбургом слова Монтескье: *Нужно быть правдивым во всем, даже в том, что касается родины. Каждый гражданин обязан умереть за свою родину, но никого нельзя обязать лгать во имя родины*. Слова, которые каждый должен носить в себе. Скажу сразу же, что *Люди, годы, жизнь* я считаю одной из важнейших книг «оттепельной» эпохи, что бы и кто бы о ней ни говорил с тех или иных позиций поздних времен. Задний ум, как известно, – золотой самодостаточный ум.

Возвращаюсь к школе.

В школе не обошлось без катаклизма. Наша энергетическая независимость привела к тому, что в стенной газете мы «напечатали» фельетон о директоре школы, которая много обещала, но не всегда исполняла. Директора звали Лариса Дмитриевна Ефимова; наш персонаж звался Дмитрий Ефимович Ларисин. Когда наутро я пришел в школу, в зал нельзя было войти. Там собрались старшеклассники, и кто-то вслух читал мое «изделие». Мое авторское *я* возликовало. Но не надолго. Хотя фельетон был подписан псевдонимом, меня вызвали в учительскую и добились признания в авторстве. После

уроков на экстренном заседании педсовета меня исключили из школы с формулировкой: *За клевету на советскую школу и без права получения среднего образования*. Формулировка была настолько устрашающей, что все учителя проголосовали «за» и только одна молодая учительница физики – Анна Львовна Метеликова – воздержалась. И слава Богу, в тот день не было моего учителя. По четвергам у него был свободный день, а жил он в Риге.

На следующее утро развернулись неожиданные события. Ученики старших классов пришли в школу, но не пустили учителей в классы. Так продолжалось три дня. На четвертый день один десятиклассник, отец которого был депутатом Верховного Совета Латвии, передал мне, что надо поехать ко второму секретарю Рижского горкома партии. Я поехал со своим другом Юрой Жаворонковым. Секретарь нас пожурил, сказал, что мы допустили две ошибки, что вместо фельетона и забастовки надо было прийти в горком и т.д. И, главное, я был возвращен в школу. Ларису Ефимовну перевели в другую школу, тоже директором, но с понижением – это была семилетняя школа. Фамилия второго секретаря была Богаченков, к сожалению, имя и отчество я не запомнил. Это был гуманный «ход», но мне до сих пор не вполне понятны его основы.

В сентябре вопреки воле моего учителя и воле некоторых учителей, но по другой причине, меня избрали секретарем комсомольской организации, а в ноябре членом рижского горкома, с перспективой дальнейшего продвижения. Слава Богу, у меня хватило ума по этому «благодатному» пути не последовать.

Через семь лет – в 1962 г. – я закончил институт и несмотря на то, что у меня был белый билет, после нескольких обследований в больницах, а потом в Рижском военном госпитале меня отправили на действительную военную службу. Беседовавший с нами на сборном пункте майор отпустил меня домой до утра, а потом, когда сажали в эшелон, дал мне в дорогу *Новый мир*. Это был 11 номер с *Одним днем Ивана Денисовича*. *Один день...* меня не только потряс (это естественно), но и избавил от катастрофических армейских переживаний. Звали майора Владимир Иванович Михельсон.

Школа при одной, в общем, чудовищной издержке в духе времени была *иной* реальностью.

В Риге испокон веков (т.е. я не знаю, когда он открылся) был замечательный букинистический магазин, просуществовавший до 1986 или 1987 года; основным сокровищем магазина были немецкие книги конца XIX – начала XX века; в их готическом алфавите

было что-то волнующее и изящное, не от мира сего; может быть, под его влиянием я и стал заниматься немецким романтизмом. Старшее поколение говорило по-немецки, и не только интеллигенция, не только горожане, но и хуторяне. Немецкое пространство не существовало, но виртуальное немецкое пространство было реальностью, как бы ни старались предать его забвению. В середине 1980-х годов стали выходить национальные энциклопедии, латышская, эстонская. Ю. М. Лотман, и это было на моих глазах, просмотрев полученный том, был возмущен до предела: в нем ни слова не было о немцах, еще недавно здесь живших. То же было и в латвийской энциклопедии, хотя живой была готическая Рига, живым был рижский Jugendstil. И суть не собственно в немецком. Немецкий фактор был фактором опять же *иного*, причем иного в разных ипостасях.

В Латвии я этого не видел, но весной 1962 г. в Тарту я увидел реальное присутствие прошлого в едином эстонском сообществе студентов, актеров, художников. За городом в каком-то сельском клубе с последнего до первого поезда небольшая компания (человек 25) отмечала день рождения художника Шумана. В качестве подарка были назначены буханка хлеба и бутылка водки плюс тосты, стихи, музыкальные экспромты. Участники этого театрального действа сидели на сцене вокруг небольшого стола, и один граненый стакан непрерывно шествовал по кругу. Второе же действо случилось в Тарту на привокзальной площади «на сером рассвете». Компания неожиданно, как на сцене, образовала вокруг двух милиционеров движущийся, но молчащий круг. При этом никакого телесного соприкосновения не должно было быть.

Когда я рассказал об этом моему учителю – Николаю Ивановичу Харлапу (а он учился в Тартусском университете в конце 1920-х – в начале 1930-х годов), он был потрясен не этим действом, а тем, что эта старая студенческая традиция была *жива*. Но на дворе было иное «тысячелетье», и десяток участников приехавшая милиция отвезла в место предварительного содержания. В числе арестованных был и известный эстонский актер Эйнари Коппель, служивший в *Ванемуйне*, которого с большим трудом высвободил из заключения Карел Ирд, едва ли не перед самым началом вечернего спектакля.

В поезде за ночь я написал поэму из двенадцати глав *Тарту*, которая, к сожалению, была мною где-то и когда-то потеряна. Помню только отдельные строки. Пожалуй, процитирую неуклюжие, но, так сказать, программные стихи.

Мы пили из кружки одной,
Курили одну папиросу
И думали каждый по-своему,
Думали об одном,
Мы любили сомненье,
Сомненье – превыше всего,
Сомненье – рождение жизни.

В армии, под Калининградом, в учебном полку, которым командовал полковник Ефремов, Герой Советского Союза, один из тех, кто летал в начале августа 1941 г. бомбить Берлин, была многонациональная рота: латыши, эстонцы, литовцы, украинцы, русские, и командовал ею майор Х (забыл фамилию), татарин. Я дружил с эстонцами. И мой друг Антс Калдару, рыбак, говорил: *Нет, если за кого-нибудь я и буду воевать, так только за свободную Эстонию.* И этот тезис был порожден «оттепелью», но тем не менее был *постоттепельным*. «Оттепель» была за превращение единого социума в социум с человеческим лицом, за гуманитарную метаморфозу; и это была иллюзия. Другие были за *национальную свободу*, за государственную независимость; по этой причине другие нации изначально были под подозрением.

«Оттепель», которую не замечал *Karogs*, тем не менее, воплощалась в Латвии. 1957 год положил начало рижско-юрмальскому «оттепельному» ренессансу. Подобно тому, как в романе Гюнтера Грасса в загадочный городок Тельгте, расположенный между Мюнстером и Оснабрюком, ехали и шли немецкие поэты, так в Ригу ехали и летели московские и ленинградские театры, оркестры, великие музыканты, художники, которых представляли их картины. Событием стала большая выставка Рериха, которую из Москвы перевезли в Ригу, а из Риги в Ленинград; для рижан это была ностальгическая встреча; в 1930-ые годы в Риге активно действовало Рериховское общество; в музее были картины Рериха, которые в 1957 г. срочно извлекли из запасников.

Лет пять-шесть в Риге и Дзинтари ежегодно играл Камерный оркестр Рудольфа Баршая. Приезжали оркестры Мравинского и Кондрашина. Неоднократно выступали Ойстрах, Леонид Коган, Гилельс, другие. И т.д., и т.п. Одно воспоминание об этом времени погружает в глубокое переживание. Я не вполне уверен, что это именно так, но мне кажется, что последняя встреча с Камерным оркестром завершилась *Прощальной симфонией* Йозефа Гайдна; постепенно гасли свечи, затихало звучание, темнота. *И дальше – тишина.*

Гамлет сказался неожиданно, но уместно. В мае 1954 г. в Даугавпилсском театре состоялась премьера *Гамлета*. Сотворена она была С. Э. Радловым и частью его бывшей группы, которую освободили из концлагеря и разрешили работать в латвийской провинции. В 1955 г. Рига сходила с ума от *Гамлета*, и от режиссуры, и от игры Василия Яковлева, премьера радловской труппы. Кстати говоря, в Динабурге – Двинске – Даугавпилсе была столетняя театральная традиция; в созданном в 1856 г. театре начал театральную жизнь Петр Михайлович Медведев, в будущем знаменитый театральный деятель и автор яркой мемуарной книги. Может быть, поэтому родившийся в 1925 г. в скромной еврейской семье мальчик стал Питером Бруком, поставившим в 1955 г. *Гамлета* с Полом Скофилдом в главной роли и в том же году сыгранном в Москве. Кстати – из Двинска Соломон Михоэлс. После *Гамлета* Радлова перевели в Рижскую русскую драму, где он поставил *Макбета* и *Короля Лира* с Юрием Юровским, эмигрантом с 1920-х годов и блестящим актером, в главных ролях. В 1958 г. Радлов умер.

Года три назад по телевидению М. Козаков говорил о московском *Гамлете*, поставленном в 1957 г. Я видел и этого *Гамлета* на рижских гастролях летом 1958 г., и он по сравнению с радловским *Гамлетом* был *никаким*. Козаков говорил о своем *Гамлете* как о шедевре, с которого началась «оттепель», что, конечно, смешно. Но важно, что в жизнь вернулась опальная трагедия Шекспира. «Оттепель» началась не с *Гамлета*, но Гамлет был одним из символов «оттепели». Естественно, предтечей всех *Гамлетов* в послевоенное время был, наверное, *Гамлет* Пастернака. Судя по всему, «оттепель» завершилась *Гамлетом* Козинцева – Смоктуновского. Гамлет «оттепели» – Гамлет рефлексии и страдания, на нем изначальная печать смерти. Гамлет Любимова – Высоцкого с его трагедийной яростью и криком – явление *постоттепельное*. В 1974 г. Театр на Таганке был в Риге, в сущности, этими гастролями завершилась золотая гастрольная эпоха московских и ленинградских театров в Риге. Но в 1974 г. яркий спектакль по Джону Риду, входивший в ряд многочисленных юбилеев того времени, на рижской сцене был уже не вполне уместен. Но очень уместен был, по сути дела, моноспектакль Высоцкого *Живые и павшие* по Давиду Самойлову.

В 1957 г. в Латвии произошло одно важное политическое событие. На пленуме ЦК было принято решение, которое можно назвать решением о национальном, т.е. латышском приоритете. Одной из первых акций, последовавшей за этим решением, явилось введение

на вступительных экзаменах в вузы латышского языка, принятое за две-три недели до их начала. Инициатора этой акции через год или полтора сняли со всех постов. И идея не прошла. И об этом не стоило бы говорить, если бы эта идея о национальном приоритете не откликнулась в начале 1965 г., в первом номере *Karogs'a*, в сущности, первого постхрущевского номера, и исходила не из уст партийного лидера, а из уст художника.

В первом номере *Karogs'a* была напечатана статья Иманта Зиедониса, почти немыслимая в публичном органе. В ней говорилось, что Латвии нет необходимости смотреть на Москву и надо жить собственным умом. «Оттепель» закончилась, и начался затянувшийся на 22 года период формирования национальной идеи, которая и была обнародована в 1987 г. на съезде творческой интеллигенции. Одни выходили из партии и вступали в Народный фронт. Другие вступали в Народный фронт, но продолжали стоять в очереди в партию.

В 1996 г. в Риге состоялось совместное заседание трех академий: Латвийской, Литовской и Эстонской. Заседание было посвящено созданию новой концепции истории национальной культуры, в том числе литературы. Эстонский докладчик сказал следующее: *Мы долгое время работали рядом с Лотманом, одно время дверь в дверь, но мы его воспринимали как рядового, но очень хорошего литературоведа. Масштабы личности Лотмана мы поняли после его смерти*. Это почти цитата, это то, что я записал тогда на листке бумаги. Скорее всего это осознание произошло под влиянием похорон Лотмана, о которых так ярко написала Ольга Седакова. Но живой Лотман, несмотря на свой международный статус, был *чужим*, может быть, особенно чужим именно из-за его международного статуса. Именно поэтому на выборах в Эстонскую академию в первый заход и «провалили» Лотмана, предпочтя некоего сомнительного лингвиста.

Но и сейчас отголоски той эпохи живы. Несколько лет назад в Латвии отмечали 70-летие Ояра Вациетиса, давно уже ушедшего из жизни. Приехавшая с конференции известная литовская исследовательница была возмущена невероятным по своему масштабу чествованием «просоветского» поэта. Андрею Вознесенскому долго не могли простить поэму *Лонжюмо*.

Расколотое по национальному признаку общество – это тяжелое наследие эпохи, которая с энтузиазмом провозглашала идею единой советской общности.

«Оттепель» – прекрасная эпоха прозрений и иллюзий, юность раскрепощения и освобождения.

[1] Поясню в скобках: латышская интеллигенция в период своего формирования была ориентирована на Запад, и прежде всего на Германию. А в Германии в последнюю треть XIX века антисемитизм стал одним из важнейших факторов национальной жизни. В 1878 г. Адольф Штеккер, протестантский пастор, основал христианско-социальную рабочую партию. Но главная задача ее борьба не с социал-демократами, а с евреями (*Израиль чужой среди нас народ*). А демократ Вильгельм Марр в том же 1878 г. начал печатать *Антисемитские тетради*, это был плач по Германии, порабощенной евреями. Одна из статей так и называлась *Победа еврейства над германским миром*. Марр основал Антисемитскую лигу. Марр ввел и термин «антисемитизм».

Ф. П. Федоров

ИЛЬЯ ЭРЕНБУРГ И «ОТТЕПЕЛЬ»

Summary

Ilya Erenburg and 'Thaw'

Ilya Grigoryevich Erenburg is an outstanding prose writer, journalist, poet, public figure of the twentieth century, also one of the key figures of the period of Soviet history that has been metaphorically called the period of 'Thaw'. Thaw was rather short: it started in 1956 and ended in October 1964. This word denoting the discussed historical period was introduced by Erenburg. In book 5 of the journal 'Znamya' in 1954 his story 'Thaw' ('Ottepel') was published and in the same year it was issued in a separate edition.

'Ottepel' is not the best book by Erenburg but it played an exceptional role in the ideological, aesthetic, generally cultural awareness; it made people think about the new, post-Stalinist times. Each act by Erenburg starting from the story in 1954, including publicist works, articles, books, interviews, gave rise to scathing discussions or even fierce criticism, both printed and oral. Erenburg was one of the major driving forces of establishing the new vision and new thinking over the huge space of the Soviet Union.

In the time of the 'Thaw', books of open truth were published, e.g. 'The Gulag Archipelago' by Solzhenitsyn or 'Life and Fate' ('Zhizn' I sud'ba') by Grossman, but without Erenburg there would be no 'Thaw' in the form it existed.

Key-words: 'Thaw', Erenburg, Camp prose, Soviet ideology, censorship

*

Илья Григорьевич Эренбург – выдающийся прозаик, публицист, поэт, общественный деятель XX века, одна из ключевых фигур того периода советской истории, который получил метафорическое наименование «оттепели». «Оттепель» была кратковременна: ее начало приходится на 1956 год, ее конец – на октябрь 1964 года; 1953 – 1955 годы – это предвестие «оттепели»: освобождение арестованных по делу врачей, начавшееся освобождение из концлагерей; арест и расстрел Берии. Реальные постсталинские процессы были обоснованы

в докладе Хрущева и в постановлении о культе личности Сталина; официально было сказано о ревизии советской истории, о ее необходимости.

Слово, обозначавшее исторический период, введено в обиход Эренбургом. В пятой книжке журнала *Знамя* за 1954 г. была опубликована его повесть *Оттепель*, и в том же году она вышла отдельным изданием. Повесть породила острую дискуссию, не столько эстетическую, сколько идеологическую; из прессы она перекинулась на Второй съезд писателей. Неприятие критики вызвало как понятие «оттепели», так и изображенные сквозь призму этого понятия человеческие отношения. Впоследствии Эренбург писал: *Я думал не об оттепелях среди зимы, а о первой апрельской оттепели, после которой бывают и легкий мороз, и ненастье, и яркое солнце,– о первых днях той весны, что должна была прийти*[1]. *Оттепель* – не самая удачная книга Эренбурга, но она сыграла исключительную роль в идеологическом, эстетическом, общекультурном сознании; она вынудила если не осознать новое, постсталинское время, то о нем задуматься. Таким образом она была воспринята и за границей, переведена не только на все европейские языки, но и на некоторые восточные, в частности, японский и телугу, на котором говорят и в Индии, и в Юго-Восточной Азии, и в ЮАР, и на островах Индийского и Тихого океанов. «Оттепель» стала символом, эмблемой эпохи, стала основным художественным штампом, особенно в кинематографе.

Каждое действие Эренбурга, начиная с повести 1954 г., будь то очерк, статья, книга, интервью, порождало в лучшем случае острую дискуссию, но большей частью – погромную критику, печатную и устную. Эренбург был одним из главных локомотивов утверждения в советском обществе, на огромном СССР-овском пространстве нового видения и нового мышления. И это понимали власти.

Как феномен «оттепели», так и феномен Эренбурга может быть осознан лишь в контексте историко-идеологической ситуации 1950 – 1960-х годов. То ли абсолютное отсутствие исторического мышления, то ли сознательное его табуирование позволило в 1990-ые годы утвердиться не только отрицательному, но и отрицательно-враждебному отношению к «оттепели», к его действующим лицам и особенно к Эренбургу. «Оттепель» и перестройка – явления близкие, но и различные. За плечами «оттепели» был Сталин. За плечами перестройки был Брежнев. Повесть Эренбурга была опубликована в мае 1954 г., а Сталин умер в марте 1953 г. Кровавый режим был еще не воспоминанием, а реальностью; люди продолжали ощущать себя

живущими в том же мире, в котором они жили до марта 1953 г. А канун смерти Сталина был ознаменован оживлением, нарастанием репрессивных тенденций, которые заставили вспомнить 1937 год. Это и ленинградское дело, и дело врачей; это борьба с космополитизмом, превратившаяся в оголтелый антисемитизм на всех уровнях советского социума, от верхов до низов. Версия о депортации евреев, подобной депортациям военных лет, намечавшейся на весну 1953 г., не доказана, но и не опровергнута. Антисемитская идеологическая машина работала не во имя *словесных* погромов. *Депортация могла состояться*. Железный занавес, несколько приподнятый в результате войны, опустился полностью. Советский Союз стал, использую современное сравнение, одной большой Кореей.

Это – одна сторона вопроса. Другая сторона: политика властей в «оттепельное» десятилетие (восьмилетие). Суть даже не в том, что на него приходятся венгерские события осени 1956 года, начавшегося XX съездом. Как венгерские события, так и чехословацкие события 1968 года свидетельствовали о СССР как жандарме Европы. А внутренним результатом являлось закручивание *идеологических* гаек, не до масштабов 1937 или 1949 года, но до масштабов весьма серьезных.

Советская цензура свирепствовала сильнее царской. Советская цензура – это не только собственно цензура, но и партийный идеологический аппарат всех уровней, но и газетная и журнальная критика; и даже профсоюзы и отдельные граждане. Не только каждое выступление Эренбурга, но и любой «жест», не соответствующий идеологическому канону, подвергался жестоким осуждениям.

Разрешенный на либеральной волне XX съезда бесцензурный альманах *Литературная Москва*, руководимый Константином Паустовским, через полтора года был осужден, и третий выпуск не вышел в свет. Кстати говоря, когда в 1962 г. Паустовскому исполнилось 70 лет, яркий портрет Паустовского, написанный Юрием Казаковым, Агентством печати *Новости* был не рекомендован к печати. Трагически-гротескная история с Нобелевской премией Пастернака, которая свела его в могилу, а это 1958 год.

Реквием Ахматовой, написанный в 1940 г., в Советском Союзе был опубликован только в 1987 году. Роман Гроссмана *Жизнь и судьба*, законченный в 1960 г., был «запрещен» на два с половиной столетия; всесильный идеолог Суслов сначала сказал Гроссману: *Партия и народ не простят нам, если мы опубликуем Вашу книгу*, а потом по его велению в феврале 1961 г. роман был арестован на *указанный срок*.[2]

Знаменитая выставка художников в 1962 г. и ее погром Хрущевым.

На встрече с творческой интеллигенцией в 1963 г. Хрущев учинил разгром ***всех*** художественных тенденций «оттепельного» периода.

Фантасмагорический арест Бродского в 1964 г., позорный суд и позорная ссылка.

В сентябре 1965 г. арест Синявского и Даниэля за публикацию книг за границей и приговор соответственно на семь и пять лет.

Осуждение *Одного дня Ивана Денисовича*, опубликованного в 1962 г. в *Новом мире* и отдельным изданием в 1963 г., изъятие его из библиотек и запрет на все остальные книги. По сути дела, закрытие *Нового мира*, поскольку цензура и смена редколлегии вынудила Твардовского покинуть журнал; и его смерть, но перед смертью он написал *Теркина на том свете* и *По праву памяти*. И т. д., и т. д.

Главная книга Эренбурга «оттепельной» эпохи – *Люди, годы, жизнь*. Но о ней разговор впереди. Сейчас я скажу только одно. Эренбург книги – это гражданин мира, и в этом своем статусе он противостоит идеологии железного занавеса. Для Эренбурга мир – это братство ума, духа, достоинства, чести; и это – вненациональное, внеклассовое, внепартийное братство. Для человека, прожившего всю жизнь за железным занавесом, в Советском Союзе, образ автора, Эренбурга, был безусловно откровением. В этом плане еще до мемуарной книги большое значение имели, с одной стороны, путевые очерки Эренбурга, с другой стороны, портреты западных культурных явлений. Эренбург советскому человеку открывал мир, открывал инонациональные культуры. Это была великая просветительская и идеологическая миссия. За Эренбургом последовали другие литераторы, в частности, Паустовский с его знаменитыми и блестящими очерками, такими, как *Мимолетный Париж* (1959), *Живописная Болгария* (1960), *Географические записи* (1957) и др. О Риме, например, Паустовский написал: <...> *это было состояние сбывшегося чуда, огромной свежести, ощущение своей жизни внутри поэзии, внезапно ставшей реальностью*[3]. А из молодого поколения Виктор Некрасов, автор таких книг о Франции, как *Первое знакомство*, *Месяц во Франции*, а также *По обе стороны океана*, и эта последняя была раскритикована Хрущевым в 1963 году, тогда же, когда был подвергнут остракизму Вознесенский. И весьма показательно, что все эти книги и прежде всего две книги Эренбурга – *Французские тетради* (1958) и *Индия. Япония. Греция* (1960) – официозом встречались крайне недоброже-

лательно. Книги были источником информации, но книги эти были источником мысли, были книгами, формировавшими мировоззрение, в основе которого находится не национальная замкнутость, но открытость; в основе которого находится понимание культуры как пространства, не имеющего границ. В предисловии к книге *Индия. Япония. Греция* Эренбург писал:

> *Я дорожу национальными чертами культуры <...>. Но есть и другое, не менее существенное: то, что сближает людей, объединяет народы. Путешествуя, я, конечно, дивился неизвестному, жадно вглядывался в чужое и радовался, находя в неизвестном знакомое, в непонятном – близкое и родное.*[4]

Неделимость мира – одна из магистральных идей Эренбурга. Заканчивая очерк об Индии, Эренбург писал:

> *Я почувствовал глубокую связь между Индией и всем, что мне дорого и близко: почувствовал, насколько едина маленькая планета, которая кружится вокруг Солнца, насколько многообразны и близки друг другу все народы.*
>
> *В Калькутте прославленный Ботанический сад. Я очень люблю деревья и цветы, и он показался мне раем; ничего подобного я прежде не видел. Там есть удивительное дерево – баньян, или бенгальский фикус, родственник тех милых маленьких фикусов, которые украшают наши северные квартиры. Благодаря влажности воздуха фикус калькуттского сада дал множество воздушных корней. Достигая земли, воздушные корни дают новые побеги: рождаются деревья. Корень первого дерева, или, если угодно, пракорень, давно погиб, но свыше девятисот деревьев связаны один с другим. О каждом можно сказать: «Но ведь это большое, высокое дерево...» Конечно, только одно дерево связано с другими и все вместе они образуют лес.*
>
> *Я знал это и раньше, но в Индии я это почувствовал особенно сильно. Может быть, потому что, пережившая бесчеловечную судьбу, эта страна человечна до самой своей глубины...*[5]

Или – в Греции, или в связи с Грецией: *Греция никогда не хотела быть ни восточным мысом Запада, ни передним краем Востока. Она пыталась сочетать культуру Европы и культуру Азии. Теперь мир раскололся*[6].

Французские тетради – это выдающаяся книга. Она состоит из восьми очерков и трех связанных с очерками переведенных Эренбургом стихотворных циклов: Франсуа Вийона, дю Белле и французских народных песен XV – XVI в. И о каждом из этих очерков возможен серьезный разговор. Я остановлюсь всего лишь на двух

мыслях Эренбурга. В первом очерке *О некоторых чертах французской культуры* есть цитата из Монтескье, которую нельзя не помнить:

> *Нужно быть правдивым во всем, даже в том, что касается родины. Каждый гражданин обязан умереть за свою родину, но никого нельзя обязать лгать во имя родины.*[7]

Как неслыханно прозвучала эта мысль в 1958 году! И как неслыханно эта мысль звучит через 50 лет! Ложь во имя родины и сегодня представляется великим благом. А не лгущие становятся изгоями.

Эссе *Уроки Стендаля*, будучи опубликованным первоначально в *Иностранной литературе* в 1957 г. и вошедшее во *Французские тетради*, вызвало гневные статьи в ряде газет и журналов. Эренбург писал:

> *Он* [Стендаль – Ф.Ф.] *говорил, что все человеческие несчастья происходят от лжи, работа писателя была для него служением правде. Он хотел примирить справедливость с той свободой, которая ему представлялась неотделимой от человеческого счастья. <...> Он писал: «Нужно научиться не льстить никому, даже народу». Он твердо знал, что счастье одного немыслимо без общего счастья, и в этом объяснение его политической страстности. <...>. Он знал также, что мало общественного прогресса, нужны и большие чувства: «Сильнее всего, прежде всего я люблю простоту и доброту, особенно доброту... Это единственное, чего я жажду.» <...>. Полвека спустя мысли Стендаля о правде в искусстве повторил русский писатель, казалось бы никак с ним не схожий: «Можно лгать в любви, в политике, в медицине, можно обмануть людей и самого Господа Бога – были и такие случаи, – но в искусстве обмануть нельзя», – так говорил Чехов.*[8]

В этом контексте совершенно естественно в систему «оттепельных» текстов Эренбурга входит 70-тистраничное эссе *Перечитывая Чехова* (1959). XX век – век катастрофических трансформаций, не только социальных, но и человеческих. *Я переступил из одного мира в другой,* – пишет Эренбург, *– все изменилось, изменился и я, изменился настолько, что часто думаю о своем прошлом как о странной истории, неумело кем-то описанной, давно прочитанной и полузабытой. А вот любовь к Чехову я пронес через всю мою жизнь...*[9] Основа основ эссе – человеческое начало Чехова как человека и как писателя. Эренбург пишет о *необычайной доброте* Чехова, о необычайной его *скромности.*

> *Скромность его общеизвестна и никем не оспаривается. Эта скромность определила характер его творчества; в своих произведениях он пуще всего боялся пафоса, несдержанности, преувеличений; <...> есть чеховские темы и чеховские герои.*[10] *Чехов и*

бесчеловечность сумел показать по-человечески.[11] *Все произведения Чехова мне кажутся одним романом; я хотел сразу добавить – или одной поэмой... Поэзия Чехова иная, чем поэзия «Мертвых душ», она в скрытой музыке (меня не удивило, когда Франсуа Мориак сравнил Чехова с Моцартом.*[12]

Люди, встречавшиеся с Чеховым, рассказывают, что дети и животные сразу чувствовали к нему доверие. Антон Павлович не только любил детей – он их понимал.[13]

В этой связи уместно вспомнить и то, что главной чертой рождающейся в конце 1950-х – начале 1960-х годов литературы стала *искренность*, не только как этическая, но и как эстетическая категория, приведшая к коренному изменению текстовой структуры: вместо традиционной Er-Erzählung – Ich-Erzählung, *лирическая проза*. Владимир Войнович вошел в русскую литературу повестью, которая была напечатана в 1961 г. в *Новом мире*; и она называлась *Хочу быть честным*. Название стало паролем искренности и нового времени. В противовес барабанной, объективированной, безличностной прозе предшествующей эпохи. И это означало переключение внимания с коллектива, дискредитировавшего себя смертной ложью, на личность, стремящуюся быть честной и искренней. Это же обстоятельство определило поэтический бум эпохи; это – вторая в XX веке поэтическая эпоха, только гораздо более массовая, потому что многотысячные стадионы Серебряному веку не снились ни в самом ярком, ни в самом страшном сне. Это же обстоятельство привело к формированию такого особого синтетического жанра, как «авторская песня» с ее интимно-естественной интонацией; она была антитезой массовой советской песни Покрасса – Лебедева-Кумача с ее программным оптимизмом, с ее партийностью и народностью, с ее «маршевостью». Маяковский в 1918 г. в качестве единственной формы жизни провозгласил *строй*, в качестве единственной музыки – музыку *марша*, предназначенную для обслуживания этого строя. Л. Мартынов в 1954 г. написал: *Что-то новое в мире. Человечеству хочется* ***песен***[14]. Имелись в виду, естественно, песни не артистические, и не *барабанные*, а песни Окуджавы, Визбора и др. Кстати говоря, Эренбург всячески поддерживал, «пробивал» Мартынова и Слуцкого, видя в них антисоцреалистическую интонацию думающего «я».

Идеологические трансформации 1956 года в молодом поколении сформировали поведенческо-психологический комплекс, состоящий из следующих атрибутов: 1) сомнение; 2) осознание сложности, противоречивости, парадоксальности человека; 3) свобода, рас-

крепощенность как форма противостояния коллективу. И все это было «замешано» на той же естественности и искренности. К сказанному надо добавить надежду на складывающееся искреннее и честное сообщество нового поколения. И если мы сейчас прочтем переводы Вийона или дю Белле, опубликованные во *Французских тетрадях*, то мы увидим, что это и есть декларация «оттепельного» поведенческо-психологического кодекса.

Эренбург пишет о прозе Чехова и Стендаля потому, что естественностью, точностью, «простотой», искренностью она близка «оттепельной» прозе, его «оттепельной» прозе и его «оттепельной» поэзии. *Люди, годы, жизнь* – это стендалевско-чеховская проза. Его лирика и 30-х годов, и годов послевоенных резко выделяется из тогдашнего поэтического пространства стендалевско-чеховским языком, при этом она не идентична лирике реалистического типа.

1) *Было в жизни мало резеды,*
Много крови, пепла и беды.
Я не жалуюсь на свой удел,
Я бы только увидать хотел
День один, обыкновенный день,
Чтобы дерева густая тень
Ничего не значила, темна,
Кроме лета, тишины и сна.[15]

2) *Я смутно жил и неуверенно,*
И говорил я о другом,
Но помню я большое дерево,
Чернильное на голубом,
И помню милую мне женщину, –
Не знаю, мало ль было сил,
Но суеверно и застенчиво
Я руку взял и отпустил.
И все давным-давно потеряно,
И даже нет следа обид,
И только где-то то же дерево
Еще по-прежнему стоит.[16]

В интерпретации Эренбурга Вийон звучит как классический «оттепельный» текст.

От жажды умираю над ручьем.
Смеюсь сквозь слезы и тружусь играя.
Куда бы ни пошел, везде мой дом,
Чужбина мне – страна моя родная.
Я знаю всё, я ничего не знаю.

Мне из людей всего понятней тот,
Кто лебедицу вороном зовет.
Я сомневаюсь в явном, верю чуду.
Нагой, как червь, пышней я всех господ.
Я всеми принят, изгнан отовсюду.[17]

В 1959 г. с большим трудом и изувеченная цензурой была издана книга *Стихи 1938 – 1958.* Не было ни одной рецензии, но книга была событием, событием-программой было и каждое стихотворение.

Наконец, с именем Эренбурга связано возвращение в русскую культуру многочисленных явлений культуры, которые с 1920-х годов были под официальным или полуофициальным запретом и классифицировались как явления чуждые, враждебные советскому искусству, основным принципам соцреализма; прежде всего это западный модернизм в его различных вариациях, это русская эмиграция, это советские художники, писатели и т.д., подвергшиеся репрессиям. И т. д., и т. д. В тех же *Французских тетрадях* есть два очерка: один об импрессионистах, другой – о Пикассо, с которых началось возвращение этих великих явлений в русский культурный мир. Эренбург был и инициатором выставки Пикассо в Москве осенью 1956 года. В книге *Люди, годы, жизнь* он писал:

> *На открытие пришло слишком много народу <...>. Толпа прорвала заграждения, каждый боялся, что его не впустят. Директор музея подбежал ко мне бледный: «Успокойте их, я боюсь, что начнется давка...». Я сказал в микрофон: «Товарищи, вы ждали этой выставки двадцать пять лет, подождите теперь спокойно двадцать пять минут...» Три тысячи человек рассмеялись, и порядок был восстановлен. Открыть выставку <...> должен был я. Обычно церемонии мне кажутся скучными или смешными, но в тот день я волновался, как школьник. Мне дали ножницы, и мне казалось, что я разрежу сейчас не ленточку, а занавеску, за которой стоит Пабло...*[18]

О возвращении Эренбургом творчества Цветаевой надо сказать особо. В 1957 году вышел в свет первый выпуск сборника *Литературная Москва*, ставший событием, поскольку был независимым и бесцензурным изданием. После второго выпуска издание было запрещено. Такая же участь постигла и *Тарусские страницы*. И тот, и другой были квалифицированы официозом как *ревизионистские* издания. Так вот в *Литературной Москве* Эренбургом была опубликована небольшая подборка стихов Марины Цветаевой с его вступительной статьей. Скандал по поводу этой статьи был грандиозный. Один пас-

квиль выразительно назывался *Про смертяшкиных*, и в нем говорилось:

> *По древней заповеди надлежит о мертвых ничего не говорить или говорить только хорошее. Цветаева умерла в 1941 году. Пятнадцать лет – это слишком большой срок для поминок. И. Г. Эренбург, задержавшись на поминках, продолжает возжигать светильники, кадить ладан, плакать и рвать на себе волосы... Цветаева повторяет зады Смертяшкина... Нам жаль усилий Эренбурга.* Другая статья: *Эренбург дал в альманах предисловие к книге стихов Марины Цветаевой, книге, еще не вышедшей в свет* [скажу в скобках, что небольшая книжка была все-таки издана, но не в 1956 г., а в 1961 г.], *пытаясь утвердить за декадентствующей поэтессой, чье имя и поэзия не нашли отклика в сердце народа и давно канули в реку забвения, право на сочувственное внимание массы читателей*.[19]

В седьмой книге *Люди, годы, жизнь* Эренбург написал:

> *Осуждали решительно все, что я писал. О Бабеле, например, я говорил чересчур хвалебно: «Запутанность мировоззрения делала И. Бабеля художником крайне ограниченным». Разругали две странички, написанные для сборника памяти Л. Н. Сейфуллиной. Не обошлось дело и без художников – президент Академии художеств воскликнул: «Писатель Эренбург восхваляет творчество таких формалистов, как Леже и Брак!»*
>
> *Однако наибольший шум вызвал мой очерк «Уроки Стендаля»*.[20]
>
> И т. д., и т. д.

На декабрьской встрече 1957 г. я спросил Эренбурга, не собирается ли он, человек столь фантастической жизни, писать мемуары. Эренбург ответил: *Нет! Я не чувствую себя пенсионером*. В конце декабря 1959 г. Эренбург начал писать книгу, получившую название *Люди, годы, жизнь*. В апреле 1960 г. была закончена, а в 8–9–10 номерах *Нового мира* напечатана первая часть. Над мемуарами Эренбург работал чрезвычайно интенсивно, впрочем, как и всегда. Через два с лишним года, осенью 1962 г. писал уже последнюю, шестую часть, но в конце 1962 – в 1963 г. произошли события, остановившие работу. Книга была завершена только весной 1964 г., и в изуродованном виде напечатана в первых трех номерах *Нового мира* за 1965 год. Первоначально Эренбург намерен был завершить книгу событиями 1953 г. и не касаться «оттепельных» времен. Но в конце 1966 г. он начал писать седьмую книгу, которая не была завершена (написано 22 главы). Последняя глава – о Марке Шагале – была напеча-

тана в 1987 г. в *Огоньке* – и *с купюрами*. Что же произошло во время работы над шестой книгой? Книга была буквально смешана с грязью Хрущевым. На Эренбурга обрушилось улюлюканье всесоюзной прессы. Когда, наконец, 6-ая книга была закончена, *Новый мир* потребовал существенной правки; потом, изъяв из готового номера, книгу отправили в ЦК на экспертизу. В. Я. Лакшин вспоминал: *Твардовского вызвал Поликарпов* [зав. отделом печати. – Ф. Ф.] *и показал докладную записку в Президиум ЦК... Семь страниц дикой хулы на врага человечества и русского народа Илью Эренбурга, а восьмая страница куцая – печатать, но с поправками*. Эренбург написал письмо Хрущеву, ответа не последовало, но в сентябре Президиум ЦК принял решение: *Считаем нецелесообразным публикацию мемуаров И. Эренбурга в данном виде...* Совершенно недопустимыми были признаны *высказывания о литературе и искусстве и суждения по «еврейскому вопросу», Эренбург «фактически вступил в полемику» с партийной критикой*[21].

Было предложено сделать 126 купюр. После смерти Эренбурга 31 августа 1967 г. книга *Люди, годы, жизнь* оказалась под запретом, а одно время его фамилия была в списке запрещенных фамилий (Эренбург не упоминался до 1977 г.). В 1977 г. в *Библиотеке поэта* вышли *Стихотворения* Эренбурга. Почему они были изданы – непонятно. Время было дремучим.

Напечатанная в 1990 г. в полном виде книга Эренбурга была подвергнута критике, на этот раз исходящей из лагеря демократов – за недомолвки, за конъюнктурность и т.д. Как партийные консерваторы, так и пришедшие им на смену агрессивные демократы объединились в абсолютном неприятии последних книг Эренбурга.

Что же такое *Люди, годы, жизнь*? По моему убеждению, это – одна из *главных* книг русского XX века. Это безусловно выдающийся художественный текст. Но не о том речь, речь о ее *смысле*. Книга выполнила величайшую культурную миссию: 1) она открыла, прежде всего, молодому поколению огромный культурный континент, это было своего рода возвращением Атлантиды; благодаря книге стали достоянием сотни писателей, художников, музыкантов, политических деятелей как России, Советского Союза, так и Запада. Достаточно сказать, что в книге примерно 3000 имен. И это то, что было погребено за десятилетия советской власти, и это то, что благодаря Эренбургу вновь обрело жизнь. И само это возвращение, и усвоение имен, художественных явлений было не только актом просвещения и обучения, это было актом формирования альтернативной истории

культуры, и тем самым актом формирования критического, независимого сознания; 2) это – грандиозная панорама мира без границ; это – образ единого мирового культурного сообщества; это – образ гражданина мира. Все это для 1960-х годов имело исключительное значение.

Во времена «оттепели» писались книги безоглядной правды, такие, как *Архипелаг Гулаг* Солженицына или *Жизнь и судьба* Гроссмана, но это книги, которые писались даже не для «самиздата», а для «тамиздата» (тоже продукта «оттепели») и были недоступны 99% советских читателей, да и на Западе они были опубликованы в 1970-ые годы. В Советском Союзе их прочитали, когда они были *историческим*, но не современным фактом, их прочитало, в сущности, только новое поколение. *Люди, годы, жизнь* была «действенной» книгой 1960-х годов, поэтому я и называю ее одной из главных книг 1960-х годов и XX века в целом. «Оттепель» была явлением в высшей степени противоречивым, двузначным и по действию властей, и по двоемирию социума, и по сознанию нового человека, согласившегося в основе своей на «социализм с человеческим лицом», но без «оттепели» не было бы перестройки и гласности и не было бы 1991 года.

А «оттепели» в той форме, в которой она сформировалась, не было бы без Эренбурга, несмотря на то, что было несколько выдающихся «оттепельных» явлений, таких, как *Новый мир*.

---

[1] Эренбург И. Г. *Собрание сочинений в восьми томах*. Т. 6. Москва: Художественная литература, 1996, с. 672.

[2] Бочаров А. *Василий Гроссман: Жизнь, творчество, судьба*. Москва: Советский писатель, 1990, с. 189.

[3] Паустовский К. *Избранное*. Москва: Московский рабочий, 1961, с. 179.

[4] Эренбург И. Г. *Путевые заметки*. Москва: Искусство, 1960, с. 9–10.

[5] Там же, с. 57–59.

[6] Там же, с. 128.

[7] Эренбург И. Г. *Французские тетради*. Москва: Советский писатель, 1958, с. 10.

[8] Там же, с. 151–152.

[9] Эренбург И. Г. *Собрание сочинений в 8 томах*. Т. 6. Москва: Художественная литература, 1996, с. 207–208.

[10] Там же, с. 226.

[11] Там же, с. 240.

[12] Там же, с. 251–252.

[13] Там же, с. 261.

[14] Мартынов Л. *Стихотворения и поэмы*. Ленинград: Советский писатель, 1986, с. 163–164.

[15] Эренбург И. Г. *Стихотворения и поэмы*. Санкт-Петербург: Академический проект, 2000, с. 517.

[16] Там же, с. 516.

[17] Там же, с. 590–591.

[18] Эренбург И. Г. *Собрание сочинений в восьми томах*. Т. 6. Москва: Художественная литература, 1996, с. 552.

[19] Эренбург И. Г. *Собрание сочинений в восьми томах*. Т. 8. Москва: Художественная литература, 2000, с. 471.

[20] Там же, с. 472.

[21] Там же, с. 555.

ЛИТЕРАТУРА

Бочаров А. *Василий Гроссман: Жизнь, творчество, судьба*. Москва: Советский писатель, 1990.

Жизнь и судьба Василия Гроссмана. Москва: Советский писатель, 1991.

Мартынов Л. *Стихотворения и поэмы*. Ленинград: Советский писатель, 1986.

Паустовский К. *Избранное*. Москва: Московский рабочий, 1961.

Эренбург И. Г. *Французские тетради*. Москва: Советский писатель, 1958.

Эренбург И. Г. *Путевые заметки*. Москва: Искусство, 1960.

Эренбург И. Г. *Собрание сочинений в девяти томах*. Т. 8–9, Москва: Художественная литература, 1966 – 1967.

Эренбург И. Г. *Стихотворения*. Ленинград: Советский писатель, 1977.

Эренбург И. Г. *Собрание сочинений в восьми томах*. Т. 6–8, Москва: Художественная литература, 1996 – 2000.

Эренбург И. Г. *Стихотворения и поэмы*. Санкт-Петербург: Академический проект, 2000.

И. А. Дворецкая

МЕМУАРЫ ЭПОХИ «ОТТЕПЕЛИ»: *ЛЮДИ, ГОДЫ, ЖИЗНЬ* ИЛЬИ ЭРЕНБУРГА

Summary

Memoirs of the 'Thaw' Epoch: 'People, Years, Life' by Ilya Erenburg

The 'Thaw' generated a powerful stream of memoir literature. The aspiration to sincerity, characteristic of the 'Thaw' consciousness, put forward ego-literature as a form of direct self-description. Moreover, due to its sincerity, an ego-literary form reveals complicity and compromise nature of the 'Thaw' epoch: a complicated mixture of personal and ideologically allowed opinions.

Ilya Erenburg's 'People, Years, Life' («Люди, годы, жизнь») is one of the most significant memoir books produced during the 'Thaw'. Complexity, flexibility of thought are not only form-building principles, but become a major sign of the author's ideology, which organizes the system of ideas. Erenburg depicts and comprehends contradicted and complicated relations between a personal choice and historical inevitability, between art and reality. The importance of cultural heritage and the idea of cultural continuity are the main values for Erenburg, which are shown in the basic paradigms of the artistic world of the memoirs (the time model, the spatial model and the conception of man).

Key-words: the 'Thaw', Ilya Erenburg, memoirs, memory, complexity

*

«Оттепель» порождает мощный поток мемуарной литературы. Стремление к искренности, характерное для «оттепельного» сознания, выдвигает ego-словесность как форму непосредственного самоописания. Вместе с тем, именно в мемуарной форме, во многом благодаря указанной непосредственности, особенно ярко проявилась вся сложность, компромиссность эпохи «оттепели»: сложнейшее соединение личного, индивидуального и идеологически допустимого. Любое личное осмысление общей истории, культурной памяти становилось делом общественным, и поэтому попадало в зону повышенного идеологического внимания. Показательны в этом плане слова критика *Октября* в 1961 году:

> *Мемуары должны помогать познанию истории, творчеству истории. Но при этом они могут проверяться и проверяются как самой историей, так и идеями, под знаком которых она идёт вперёд. <...> И если автор не пожелает уточнить свои воспоминания, то они будут нуждаться в немалом критическом комментарии.*[1]

Формы взаимоотношения соцреалистического канона с индивидуальной концепцией могли быть самыми разными: от полного подчинения идеологической норме (мемуары М. Слонимского, Вс. Рождественского, например) до ее принципиального отрицания, противостояния ей (написанные в стол мемуары Н. Мандельштам).[2] Между этими крайними возможностями существует множество компромиссных структур, соединяющих личное и официальное. Этот тип мемуаров требовал от мемуариста дипломатической гибкости для того, чтобы найти и выдержать тонкий баланс нормативного и индивидуального; готовности пойти на компромисс, сгладить острые углы, чтобы это сложное переплетение не казалось таким резким и очевидным. Каждый из мемуаристов искал свой путь, что способствовало возникновению достаточно большого разнообразия индивидуальных моделей, в которые переплавляется идеологическая норма. Поэтому затрудняется определение структурных инвариантов. Так, данный тип представляют литературные портреты К. И. Чуковского, книга К. А. Федина *Горький среди нас*, сложный в жанровом отношении *Вечерний день* В. А. Каверина, монументальные мемуары И. Г. Эренбурга *Люди, годы, жизнь*.

Однако объединяющим началом для таких разных авторских манер является единая культурно-просветительская задача: вернуть в культурное сознание забытые, запрещённые имена. Именно это заставляло идти на компромисс, как свидетельствует отзыв И. Г. Эренбурга о неподцензурных мемуарах Н. Я. Мандельштам, который приводит Б. Я. Фрезинский:

> *Как мне рассказывала И. И. Эренбург, ее отец по прочтении сказал Надежде Яковлевне: «Ты пишешь всю правду и прочтут это у нас сто человек, которые и так всё знают. Я пишу только полправды, но прочтут это миллионы, которые не знают ничего.*[3]*»*

Осознанием огромной общественной важности таких мемуаров Б. М. Сарнов объясняет другое значимое определение И. Г. Эренбурга: *Я ведь не отсиживаюсь в тылу. Я печатаю мемуары*[4].

О том, что мемуары воспринимались как общественная реабилитация, свидетельствуют не только ретроспективные свидетельства, но и непосредственные отзывы современников. Например, М. М. Зощенко в письме к К. А. Федину благодарит за страницы книги, посвящённые ему, отмечая именно эту их сторону: *А в общем, благодарю тебя, мой старый друг, что ты захотел вырвать из плена мой почти погасший дух*[5]. В этом же письме есть косвенное указание на остроту борьбы:

> *И второе дело: беспокоюсь, не выпустили бы на тебя какого-нибудь доктора филологических наук, типа Ермилова, который совершенно уверен, что я-то и есть мещанин, а что он (со своей неумытой харей) уже протиснулся в первые ряды коммунистического общества.*[6]

Сложная, компромиссная позиция мемуаристов вызывала такие же неоднозначные оценки, причём как со стороны официальной критики, так и со стороны читателей. Данную парадоксальную ситуацию ярко продемонстрировал опять же Б. М. Сарнов. Говоря о мемуарах И. Г. Эренбурга, он приводит неодобрительные отзывы официальной печати, обвиняющей мемуариста в «крайнем субъективизме», нарушении исторической правды и в одностороннем, обеднённом представлении советской литературы, и, с другой стороны, недоумевающие письма читателей, требующих большей ясности и смелости и вопрошающих: *Неужели вы не можете сказать Н. С. Хрущёву...*[7] Схожий спор о правомерности полуправды приводит в своих воспоминаниях и Л. А. Левицкий:

> *Мы с Борей Балтером нападали на них* [мемуары И. Эренбурга. – И. Д.]*, а Константин Георгиевич с Алянским защищали их. Если я, браня автора мемуаров за явные пробелы и недоговоренности, все же отдавал им должное, то Боря камня на камне от них не оставлял. Распаляя себя, он бичевал Эренбурга разящими словами, называя его маскирующимся приспособленцем и мелким политиканом, которому не хватает мужества называть вещи своими именами и судить себя беспощадным судом совести. Чем говорить полуправду, – гремел, как на митинге, его яростный голос, – и прятаться за обтекаемыми фразами, лучше помалкивать в тряпочку. Полуправда хуже лжи.*
>
> *Паустовский и Алянский защищали Эренбурга, ставя ему в заслугу восстановление доброго имени оклеветанных и замученных поэтов, художников, режиссеров. Он первый прикасается к темам, на которых десятилетиями лежал запрет, на что не отваживаются другие писатели старшего поколения, пуще всего озабо-*

> *ченные своим благополучием и палец о палец не ударяющие, чтобы защитить других. Нельзя от первопроходца, вступившего на неизведанную да и еще полную опасностей тропу, ожидать такой же уверенной походки, какая естественна для тех, кто шагает по обкатанной дороге...*[8]

Надо отметить, что возмущения максималистов имели под собой достаточно оснований: борьба за культурную память велась не без потерь. Как бы гармонично ни было соединение официального и личного, канон нередко приводил к искажению, сокращению образа. Безусловно, сама природа мемуаров не предполагает полноты исследования, однако в данном случае речь идёт об изменениях, не зависящих от субъективности авторского восприятия. Уступки официальным требованиям особенно хорошо заметны при сравнении мемуарных образов с соответствующими отзывами о тех же людях в дневниках или письмах мемуариста. Так, сравнивая образ Юрия Тынянова в дневнике К. И. Чуковского и в его же мемуарном очерке, Ф. П. Фёдоров заключает, что *в противовес многогранной личности Дневника, изображённой на перекрёстках, на крестовинах эпохи, в мемуаре, несмотря на вдохновенно показанное моцартианство, Тынянов предстаёт как схема, исключённая из «волчьего» времени*[9]. И дело здесь, как отмечает автор статьи, не только во внутреннем, структурном отличии двух ego-словесных форм: дневник как структура нацелен на дискретное, «импрессионистическое» изображение личности в отдельных сегментах потока жизни, что само по себе делает образ сложным, многоплановым, и поэтому есть *меняющийся Тынянов в меняющемся сознании Чуковского*[10], а итоговый характер мемуаров заставляет более чётко очерчивать границы образа. Кроме этой внутрилитературной причины есть и внешняя, связанная с характером эпохи и тем, что *мемуары несравненно более, чем дневники, находятся в зоне контакта с современностью*[11]. Поэтому основная причина сокращения образа Тынянова до оппозиции моцартианства писателя и сальеризма литературоведа кроется *не в просчёте, а в расчёте Чуковского*[12]: вернуть Ю. Н. Тынянова в культурное сознание хотя бы в разрешённом объёме.

Уступки цензуре исследователи отмечают и у И. Г. Эренбурга. Например, Б. Я. Фрезинский указывает на ярко выраженный компромиссный характер образа О. Э. Мандельштама:

> *Задача Эренбурга поведать молодым читателям о неизвестном им гениальном поэте корректировалась тем, чтоб не помешать выходу в СССР стихов Мандельштама (до чего, заметим, Эрен-*

бург так и не дожил). Отсюда педалированная ремарка: «Никогда он не отворачивался от своего века, даже когда волкодав принимал его за другого» – или существенное по идеологическим обстоятельствам времени признание, что осенью 1917 года «не только я, но и многие писатели старшего поколения, да и мои сверстники не понимали масштаба событий. Но именно тогда молодой петроградский поэт, которого считали салонным, ложноклассическим, далеким от жизни, тщедушный и мнительный Осип Эмильевич Мандельштам написал замечательные строки: «Ну, что ж, попробуем: огромный, неуклюжий / Скрипучий поворот руля...»[13]

В комментариях к изданию 1990 года Фрезинский также отмечает случаи трансформации первоначальных впечатлений в соответствии с официальной нормой.

Просветительские задачи заставляли проявлять чудеса дипломатии, гибкость мышления, прибегать к помощи намёков и всевозможных приёмов создания сложной системы оценок. Так, очень своеобразно компромиссность проявляется в системе персонажей книги К. А. Федина *Горький среди нас*. Примечательна сама структура этих мемуаров. Обычно мемуаристы выбирают один из двух путей: либо ряд отдельных очерков, либо сплошной поток жизнеописания. У Федина же представлен своеобразный симбиоз этих тенденций. С одной стороны, повествование не разделено на отдельные очерки, важную роль играет биография самого автора. С другой стороны, временной поток всегда разрывается соотнесённостью любого события, персонажа и самого автора с ключевой фигурой всей книги – М. Горьким. И название, и вращение сюжета вокруг личности и деятельности Горького выдвигают его фигуру в центр книги. Это, собственно, портрет Горького, созданный на основе жизнеописания автора.

Именно такая структура позволила достаточно гармонично соединить официальное с личным. Чрезвычайно значим выбор главной фигуры повествования. Горький – один из самых авторитетных советских писателей, официально признанный, более того, сам стал частью советской идеологии, в определенном смысле – ее фундаментом (его статьи 30-х годов с обоснованием социалистического реализма как нового метода советского искусства). Таким образом, изначально в текст вводится официальная точка зрения.

Однако Федин, заручившись мощным авторитетом канонизированной фигуры М. Горького, благодаря множеству дипломатических оговорок, сложности, гибкости позиции и подтекста, может опосредованно сказать о близких и важных ему, но болезненных с

идеологической точки зрения проблемах. В этом смысле второй, негласной ключевой фигурой становится «серапион» М. М. Зощенко. Доминанта его образа – чувство призвания, изнурительная борьба за искусство, то есть за саму жизнь: *Это был изнуряющий труд – бороться с упростителями приёмами опрощения, – и только вера в безошибочность своего пути поддерживала силы Зощенки*[14]. Следующий отрывок – один из самых пронзительных во всей книге, такой эмоциональной силы, что создается впечатление, что здесь имеется в виду не только судьба современника, но и высказывается нечто более личное, сокровенное:

> *Иногда в его интонации, такой покоряющей и человечной, в его торжестве, с каким он говорит нам: смотрите, смотрите, я исцелён, я совершенно не тот, каким был, когда болел, я – новый, перерождённый человек! – в его как бы стеснительной улыбке, с какой он хочет передать нам своё удовлетворение жизнью, нам слышится приглушённое слово: смотрите, смотрите, я обречён на здоровье! Я обречён говорить и говорить о том, что я здоров, что я доволен, что всё хорошо. <...> Я обречён говорить, что мир прекрасен.*
>
> *Возможно, это только интонационный обман, только особенность иронического стиля. Может быть, Зощенко действительно совершенно здоров и мир ему представляется раем. Я даже думаю, что непременно так. <...> Слабость недуга преодолена силою воли к свободному труду – что может легче объяснить нам причину убеждённости Зощенки в том, что он переспорил судьбу?*
>
> *Однако почему же ухо не может отделаться от лейтмотива продолжающейся борьбы Зощенки за призвание, за место в искусстве, за самую жизнь?*[15]

Показательно, что здесь появляются все ключевые понятия официальной идеологии – новый, перерождённый человек, сила воли, свободный труд, категоричный императив: *непременно так*. Но это здоровье, которое демонстрируется по всем нормам, – вынужденное. Не случайно именно в этом контексте появляется и настойчиво повторяется несколько раз слово *обречён*. Это здоровье, труд и прочее – не акт доброй воли, а вынужденная ломка себя. Да, и здесь, как во всей книге, Федин осторожен: он ничего не утверждает категорично – только *иногда* слышится, *приглушённое слово*, *возможно*, интонационный *обман*. Однако последние слова (*лейтмотив*, *не может отделаться*) всё-таки делают все эти оговорки несущественными и подчёркивают важность тяжёлой борьбы. Риторический вопрос – это всегда сильная позиция текста. И в этих словах показателен воз-

никающий ряд от более частных понятий к всеобщим: призвание и место в искусстве касаются одного Зощенко, но последний член цепи *жизнь* касается бытия человеческого вообще. К тому же само использование общих понятий эпохи переводит частную борьбу отдельного писателя в план всеобщего.

Важность фигуры Зощенко, конечно, показана не только интонацией и повтором. Его роль указана почти эмблематично в следующих словах: <...> *мы не должны забывать, что художник реагирует на слабейшие токи; что едва повышенное напряжение тока его убивает; что Горький ушёл; что управдом остался; и что Зощенко продолжает бороться за литературу*[16]. Опять же, синтаксический параллелизм интонационно выделяет данную фразу. Но важна и пунктуация: знак *«точка с запятой»* здесь факультативен, возможна и запятая, однако *«точка с запятой»* каждую мысль дополнительно вычленяет, придавая ей символический характер. Показательно, что Зощенко прямо соотносится с Горьким: он как бы перенял эстафету, продолжил борьбу за искусство после ушедшего Горького.

Кроме того, эта параллель показывает одну из причин выбора фигуры Горького в качестве стержня книги. Выбор Горького, признанного советского классика, – это компромисс, позволяющий не только не нарушать правила, но и сказать своё, личное. В этой ситуации Горький будто благословляет Зощенко на борьбу за искусство. Но это только самый яркий пример того, как образ Горького становится официальным прикрытием для выражения потаённых идей автора. Таким образом, вся система идей держится на полутонах, едва различимых оттенках, на подтекстных связях. Благодаря этому Федин достаточно гармонично соединил официальное и субъективное, что позволило нарушить предсказуемость канона и создать целостную картину эпохи, сохранив её сложность.

* * *

Однако наивысшее воплощение культурно-просветительская тенденция и гибкость получила в мемуарах И. Г. Эренбурга *Люди, годы, жизнь.* На них стоит остановиться подробнее. Во-первых, по охвату действительности это одна из самых монументальных мемуарных книг «оттепели» и вообще русской культуры. Во-вторых, сложность, гибкость мысли является не только формообразующим принципом, как у Федина, но становится одной из основных авторских идеологем, организующих систему идей. Кроме того, И. Эренбургу

удалось гармонично соединить частное с общественным, растворить норму в индивидуальной модели и если не отменить, то значительно растушевать границы канона. Он добивается такой свободы и естественности в выражении целостной авторской идеологической концепции, что создаётся впечатление, что это официальная норма подчиняется авторской модели, а не наоборот.

О многоплановости и объёмности свидетельствует уже название: *Люди, годы, жизнь*. На первый план выдвигаются родовые, а не видовые понятия. И уже в названии заключается многозначность. Так, первые два понятия раскрываются достаточно определённо уже на первых страницах книги: «люди» – это современники, а «годы» – это события, свидетелем которых был автор: *Давно мне хочется написать о некоторых людях, которых я встретил в жизни, о некоторых событиях, участником или свидетелем которых был <...>*[17].

Во-вторых, «жизнь» у Эренбурга становится синонимом «мысли». Характерна фраза, где встречается та же, что и в названии, последовательность понятий, но вместо *жизни* стоит слово *мысль*: *Я буду рассказывать об отдельных людях, о различных годах, перемежая запомнившееся моими мыслями о прошлом*[18]. Жизнь для автора – не только люди и события, биография, но и постоянное размышление, попытка найти ответы на вечные вопросы: *Думал я в тюрьме и не только об этом* [о людях и событиях. – И. Д.]: *я начал думать о жизни, о тех больших и не вполне ясных вопросах, о которых не умел задуматься на воле*[19].

Всё время подчёркивается, что эта книга не художественное произведение, где всё продумано, организовано, то есть сочинено. Хаотичность реальности противопоставляется упорядоченности вымысла: *<...> роман – парк, и даже густые заросли в нём обдуманы. А жизнь – лес, и в книге о прожитых годах невозможно соблюсти стройность повествования*[20].

Отказ от вымысла, от художественной продуманности и организованности обуславливает основной структурный принцип книги – отказ от жёстких структурных рамок, деструктурирование текста. Показательно уже то, что ни книги, ни главы мемуаров не имеют названий, которые уже одним указанием темы устанавливают рамки восприятия. Кроме того, нет и строгой модели построения книг. Каждая книга посвящена отдельной эпохе в жизни мемуариста, состоит из глав, часть которых отведена описанию событий, а часть – портретам, однако последовательность чередования этих двух типов глав всегда разная. Кроме того, каждая глава, в свою очередь, стро-

ится как ряд эпизодов. Такая дискретность повествования подчёркивается самим автором:

> *Память сохраняет одно, опускает другое. Я помню в деталях некоторые картины моего детства, отрочества, отнюдь не самые существенные; помню одних людей и начисто забыл других. Память похожа на фары машины, которые освещают ночью то дерево, то сторожку, то человека.*[21]

Но это определяется не только желанием естественности, но и третьим значением слова «жизнь», вбирающим в себя и первые два, — жизнь как единство, всеобщая взаимосвязь. Это и цельность судьбы: *Жизнь прожита, и я могу только добавить, что есть линия, связывающая письмо подростка с книгой старого писателя*[22]. И взаимосвязь личной, частной жизни с другими частными судьбами:

> *Я помню, как мне пришло в голову её написать: вдруг стало страшно, что умру и не расскажу о людях, которых знал, любил. Годы и жизнь пришли потом — оказалось невозможным рассказать о других, умалчивая о себе*[23];

> *Да и события, большие и незначительные, я попытаюсь описать не в их исторической последовательности, а в их связи с моей маленькой судьбой, с моими сегодняшними мыслями.*[24]

И общность мыслей, связывающая уже разные поколения: *Оглядываясь на свою жизнь, я вижу, что есть связь между моими мыслями, надеждами, сомнениями и тем, что волновало Антона Павловича, когда меня ещё не было на свете. Я в жизни встречал много фон Коренов <...>*[25].

Главным для автора становится не описание событий, а определение их внутренней логики, их осмысление: *В последней части этой книги ещё меньше, чем в предшествующих, я буду придерживаться хронологической последовательности. <...> Да и пора бы, дойдя до послевоенных лет, попытаться понять время, себя*[26]. Из этого следует сплетение описаний и рассуждений, образности и публицистичности. Поэтому же от конкретики автор постоянно переходит к обобщениям. Это не только и, может быть, даже не столько жизнеописание, сколько жизнеосмысление.

Такое соединение двух начал определяет композицию книги. В следующем отрывке заявлена концепция мемуарного текста в понимании Эренбурга:

> *Но я предупреждал, что не покушаюсь на труд летописца. <...> Если бы я писал сейчас роман или повесть, то у меня хватило бы*

> *воображения, чтобы показать отдельных людей, окрестить их, разместить в Брянских лесах <...>, но я дал себе слово в этой книге ничего не придумывать, даже если связный вымысел может показаться правдоподобнее разрозненных страниц действительности. Сплошь да рядом о людях, выполнявших роль статистов, я говорю обстоятельнее, чем о героях, и малопримечательные эпизоды занимают в книге больше места, нежели патетические события, – ничего не поделаешь, я ограничен памятью, а у памяти свои законы, человек не знает, почему ему запомнилось одно и почему он запамятовал другое. Есть мемуары, в которых на помощь автору приходит беллетрист, заполняя бреши увлекательными новеллами, есть и другие – автор прочитывает много книг, старается объективно установить, чем жили люди в описываемые им годы, дать верную картину эпохи. А я говорю только о том, что запомнил.*[27]

Но внешняя дискретность уравновешивается сильной внутренней связью частей, единством темы, настроения, проблемы. Чрезвычайно показательно авторское определение: *<...> любая книга – исповедь, а книга воспоминаний – это исповедь без попыток прикрыть себя тенями вымышленных героев*[28]. Не летопись, а исповедь – жанровая структура, обращённая к внутреннему миру человека. При всей важности для Эренбурга внешне бытовых и исторических деталей это внимание к внутреннему их смыслу подчёркивается всегда. Поэтому мемуариста в портретах мало интересуют внешние контакты с героем, внешние проявления без осознания их внутреннего смысла. Подробно он пишет лишь о тех людях, кто стал ему понятен, когда удалось проникнуть внутрь человеческой личности. В этом отношении принципиален путь к осознанию А. А. Фадеева:

> *«Разгром» мне понравился, но человека я не понимал, вернее, не знал; <...>. После войны мы начали приглядываться друг к другу. <...> Я начал понимать, что Фадеев не такой, каким он мне казался. Но по-настоящему я его узнал в те пять-шесть лет, когда мы вместе работали в Движении сторонников мира <...>.*[29]

В этих нескольких предложениях он указывает этапы пути, но дальше подробно описывает уже понятую сущность данной личности. Причём в портрете Эренбург отказывается от хронологии: он описывает человека в определённую эпоху, но при этом указывает те свойства личности, которые для него важны всегда.

Внутренне единство на уровне всего текста позволяет каждому элементу занять своё строго определённое место. Ассоциативные

связи и тематическое единство важнее хронологической последовательности. Например, характерно начало одной из первых глав, где рассказывается о родителях Эренбурга. Начинается с общего тезиса и утверждения его сложности: *Говорят, что яблоко падает неподалёку от яблони. Бывает так, бывает и наоборот*[30]. Далее приводятся примеры из XX века, из жизни Л. Н. Толстого, И. С. Тургенева, наконец, из биографии самого автора. Это всё разные события разного времени, но общность проблемы соединяет их в одно целое. Таким образом, внешняя связь дана лишь пунктиром, это только точки, от которых отталкивается мысль автора, чтобы погрузиться в глубину жизни, где всё мотивировано строгой внутренней логикой.

В этом смысле показательна сложная временная модель мемуаров. Конечно, чтобы текст совсем не распадался на разрозненные эпизоды, в основу всё же положен хронологический принцип. Однако эта хронология осложнена. С одной стороны, представлено линейное движение времени, автобиография, а с другой стороны, оно ретроспективно, представлены сразу два «я»: линейное развитие, становление личности описано уже сложившимся человеком, который смотрит на себя в прошлом из настоящего.

Кроме того, хронология постоянно прерывается статикой: то вставляется портрет, что останавливает повествование; то размышление по поводу события, что переводит повествование вообще во вневременной, философский план. Так, например, рассказ о случае низкопоклонства перед западными гостями в гостинице *Националь* вызывает обобщающие рассуждения на эту тему:

> *Никого не принизит уважение к культуре других стран, в том числе и тех, где ещё царят доживающие свой век порядки. <...> Раболепствовать могут люди, ещё не освободившиеся от психологии раба. А чувство собственного достоинства не имеет ничего общего с чванством полураба, полузазнайки.*[31]

Таким образом, ретроспективно выстраиваемая единая линия жизни важнее, чем хронологическая последовательность фактов биографии:

> *Я хочу в этой главе досказать о «Буре», и мне придётся нарушить последовательность повествования*[32];

> *Иногда, пренебрегая хронологией, я забегаю вперёд – хочется что-то додумать, досказать; это ведь не столько история моей жизни, сколько размышления, порождаемые воспоминаниями.*[33]

Всё пропущено сквозь призму настоящего. По большому счёту, в мемуарах нет разных образов автора, как обычно бывает в автобиографических романах, например, ярко выражено у И. В. Одоевцевой в её дилогии *На берегах Невы* и *На берегах Сены*: наивность молодости и опытность зрелости. У Эренбурга есть рассказ о том, каким он был, но его юношеская наивность, максимализм видны именно с высоты того жизненного опыта, который накоплен у много видевшего и много пережившего человека:

> *А сейчас ограничусь тем, что расскажу о моём понимании (вернее, непонимании) происходившего в то время, которое описываю*[34];

> *Я прожил в Москве пять месяцев; и теперь я благодарен судьбе. Хорошо, что мне захотелось поехать в Москву, чтобы развлечься и отдохнуть: есть в истории народа такие дни, которые нельзя понять даже по рассказам друзей, их нужно пережить.*[35]

Всё прошлое служит опытом для настоящего. Собственно, Эренбург на протяжении всей книги показывает становление своей личности с её сегодняшними взглядами, настроениями. Например, маленький эпизод в детстве становится важным уроком на всю жизнь: *Отец мой, будучи неверующим, порицал евреев, которые для облегчения своей участи принимали православие, и я с малых лет понял, что нельзя стыдиться своего происхождения*[36]. Единичное событие временного потока становится основой для вневременных принципов, поэтому, например, рассказ о присутствии А. Н. Толстого на смертной казни в рамках одной фразы перетекает в оценку взаимоотношений художника и нравственности вообще:

> *Пришёл он мрачнее мрачного; долго молчал, а потом стал говорить. Что он говорил? Да то, что может сказать писатель; то самое, что до него говорили и Тургенев, и Гюго, и русский поэт К. Случевский...*[37]

Здесь показательны мельчайшие детали: и смена глагольного вида и времени (сначала прошедшее со значением единичного действия сменяется настоящим, а потом – прошедшим несовершенного вида со значением повторяемости действия), и многоточие в конце, которое оставляет этот ряд открытым.

Поэтому и портрет не является ни описанием впечатлений от встречи, ни безапелляционной оценкой, а аналитическим осмыслением характера, личности в целом. Здесь, кстати, важно и то, что Эренбург почти не пишет портретов живых современников. С одной стороны, сказывается его тактичность и нежелание навредить

своими словами. С другой стороны, когда виден итог, целое, его можно осмыслить. Это касается и его собственной жизни. Нет полного отграничения прошлого от настоящего – прошлое переживается, автора волнуют те же проблемы, возникают те же иллюзии, повторяются ошибки. От этого как раз идёт эмоциональная окрашенность любого факта, так как автор не поставил себя за рамки жизни, он остаётся её активным участником, который испытывает то радость, то горечь и сожаление. Однако временная дистанция позволяет видеть результат, говорить о болезненном спокойнее, помогает не переживать, а разобраться, осмыслить. Поэтому естественны временные и пространственные скачки: повествованием движет не внешняя последовательность событий, а их внутренняя логика, некоторые эпизоды соединены ассоциативно. Разговор о французах 1920-х годов легко может перескочить на англичан 1930-х, если между ними есть внутренняя связь: *Впрочем, несправедливо говорить только о французах. Поскольку я вспоминаю о событиях, скорее, забавных, расскажу, как меня чествовали в английском Пен-клубе*[38]. Эта необходимость всё додумать, осмыслить постоянно заставляет забегать вперёд или обращаться назад, а так как имеется уже видимая линия жизни, автор волен передвигаться по ней в разных направлениях. Есть уже итог, по отношению к которому удалённые друг от друга точки на временной оси могут быть равнозначимыми, их внутренняя близость может преодолеть временную дистанцию.

Таким образом, структура мемуаров Эренбурга передаёт внутреннее единство жизни, а не её внешнюю связность.

Однако внутренняя логика может быть выражена по-разному: или отказом от изображения внешнего мира, или, как это проявляется у Эренбурга, через внешние детали. Так, настойчиво подчёркиваемая невыдуманность диктует выбор главного средства описания. И портрет, и картина эпохи строятся фиксацией внешних действий: *Напротив гимназии, возле собора, был чудесный сквер, там мы гуляли, назначали свидания гимназисткам, ревновали и прикидывались Печориными*[39]. Эти описания очень вещные, наглядные. Показательно описание дореволюционной Москвы. Это не панорама, не отвлечённый взгляд на город вообще, а очень подробное повествование, состоящее из маленьких очерков. Автор начинает с общего вида:

> *Летом Москва была зелёной, зимой очень белой. Снег не убирали. <...> Бесшумно скользили сани. <...> Золотели или голубели купола церквей. <...> Районы города отличались также мастями лошадей пожарных.*[40]

Но и эта общая картина изображает время через предметное, зримое. Дальше следуют крупные планы – что, например, происходило на Смоленском рынке: *Лежали горами арбузы. Охотники ходили, обвязанные гирляндами рябчиков, – продавали дичь*[41]. Следует рассказ о жизни дома: <...> *голландские печи блестели изразцами. Топили сильно. Между оконными рамами* <...> *серела вата; иногда на неё ставили стаканчики с бумажными розами.* <...> *К чаю подавали варенье*[42]. Потом повествование переходит к театру: *цепенели пышные капельдинеры, горничные держали шубы, в ложах сидели гимназисты в мундирах с яркими пуговицами*[43]. Следующая зарисовка – московские извозчики: <...> *Дремали кучера. Лошади тоже седели на морозе. Иногда кучера, чтобы согреться, начинали несгибающимися руками бить себя по ватной груди.* Затем описание продолжается уже как путь на извозчике[44]. Потом автор переходит к рассказу о весне, и описывается переселение на дачи:

> *По улицам двигались высокие возы с буфетами, туалетными столиками, самоварами. Кухарка держала в руках клетку с канарейками, а рядом бежала собака. На даче были гамаки, колпаки на свечах, медные тазы для варки варенья и блестящие шары посередине клумб. Взрослые играли в карты, пили клюквенный морс и читали «Русское слово».*[45]

Все эти картины строятся с использованием конкретных существительных и глаголов физического действия.

Но это не просто внешнее действие, и автор – не старательный хроникёр. Факт приобретает особую выразительность, так как конкретное явление становится знаком времени, типичным, показательным:

> *Впрочем, в те времена многие занимались не своим делом. М. С. Шагинян, читавшая лекции по поэтике, начала обучать граждан овцеводству и ткацкому делу*[46];

> *Я вспомнил московских извозчиков, и защемило сердце – эти* [французские. – И. Д.] *ведь не станут говорить про овёс...*[47]

В бытовой, совершенно конкретной ситуации воплощён дух времени. Иногда даже внешнее действие возвышается до роли символа: *На одной из улиц Хаэна я долго глядел на старого гончара, который делал кувшины. Кругом были развалины домов, а он спокойно мял глину*[48].

За внешним стоит внутренняя глубина, поэтому деталь внешности всегда соотносится с внутренним качеством: *Глядя на его* [А. Н. Толстого. – И. Д.] *большую, тяжёлую голову, я всегда чувствовал: этот всё помнит, но память его не придавила*[49]. Это позволяет сжато, но вместо с тем точно и объёмно показать сущность изображаемого. На

таком соединении внешней конкретики и обобщения строятся портреты и отдельных людей: *Характер у него* [В. С. Гроссмана. – И. Д.] *был трудный: чрезвычайно добрый и верный друг, он вдруг, посмеиваясь, говорил пятидесятилетней женщине: «А вы за последний месяц очень постарели...*[50]», и целых эпох, для передачи сущности, общего духа которых автор использует подбор характерных фактов:

> *Канцлер Штреземан взывал к патриотизму. Генерал Сект проверял, достаточно ли у артиллеристов снарядов. Иностранные корреспонденты не отходили от телефона. Гроза представлялась неминуемой. <...> Ничего, однако, не произошло. Рабочие были обескуражены, измучены. Всё мешалось в голове мещанина; социал-демократы хвастали образцовой организацией. Профсоюзы аккуратно собирали членские взносы. А решимости не хватило... Канцлер приказал распустить рабочие правительства Саксонии и Тюрингии. Я видел листовку с призывом к восстанию; люди читали и молча шли на работу.*[51]

Причём зачастую Эренбург отмечает в качестве символов времени сугубо бытовые, конкретные детали:

> *Таксы, привязанные возле дверей колбасных, ждали хозяек и тоскливо позёвывали*[52];

> *Потом мы шли по затемнённому городу. Я осту-пился и выругался: чёрт бы их всех побрал – воевать не воюют, а ногу сломать очень легко!...*[53]

Умелый подбор таких конкретных деталей создаёт нужное автору настроение:

> *Город подвергся сильным налётам фашистской авиации и напоминал разбомбленные предместья Мадрида. Мне запомнились в музее Христос на кресте со свежей раной от осколка бомбы и среди развалин большого кафе клочок старой афиши «Сегодня бал в Капитолии».*[54]

Ритмом коротких предложений, в которых также приводятся факты, как будто взятые из газетных новостей, Эренбург передаёт атмосферу предвоенного времени: *Немцы заняли Грецию. Сталин стал председателем Совнаркома. Тесс приземлился в Англии: предлагал мир. Черчилль заявил, что самые трудные испытания впереди*[55].

Такой метод позволяет в щекотливых с точки зрения цензуры случаях избежать прямых оценок, так как факты, умело подобранные, начинают говорить сами за себя:

> *<...> дважды в день «тарелка» с хрипом сообщала, что отделение сержанта Васильева уничтожило три вражеских танка, что пленные говорят о моральном разложении немецкой армии, что греческие или голландские патриоты приветствуют Красную Армию и что мы отходим, всё отходим и отходим.*[56]

Из этого следует и спокойный, выверенный тон повествования. Это, конечно, не беспристрастный судия или коллекционер редких бабочек. Ему интересны его герои, он им сочувствует, хочет понять:

> *В этой книге я порой пытаюсь показать людей, которых я встретил на своём пути, пытаюсь это сделать с любовью, с верностью, быть не бесстрастным летописцем, а человеком, вспоминающим друзей, которых больше нет в живых.*[57]

То, что автору небезразличны его герои, подтверждает и следующая оговорка: *<...> среди людей, которым я посвятил отдельные главы этой книги, никого нет в живых: я боялся обидеть или причинить неприятности*[58].

Но при этом он не фамильярен. Он избегает разговоров о частной жизни, практически не использует уменьшительные имена. С другой стороны, у Эренбурга нет и резкости, утрированности. Это особенно ярко проявляется при сопоставлении со стилем Н. Н. Берберовой в ее монументальной мемуарной книге *Курсив мой*. Эренбург, в отличие от Берберовой, не подчеркивает, не заостряет какую-то черту, а наоборот – стремится затушевать, сгладить резкие углы: *Я сейчас подумал, что свет памяти столь же резок, как и свет телевизионных студий, и что, говоря в этой книге о некоторых людях, я невольно кладу слой краски, смягчающей слишком острые черты*[59]. То, что у Берберовой[60] заострялось, сталкиваясь противоположностями, у Эренбурга дано с перечислительной интонацией: *За один год возникло семнадцать русских издательств; выпускали Фонвизина и Пильняка, поваренные книги, труды отцов церкви, технические справочники, мемуары, пасквили*[61]. Примечательно, что, рассказывая об ужасах еврейских погромов, о сталинском терроре, он из всего синонимического ряда слов с негативной оценкой выбирает сравнительно мягкое – *нехороший*: *Мне предстоит рассказать о нехорошем*[62]; *Я понял, что беспорядочный огонь – одна из особенностей той войны, которая не вчера началась и не завтра кончится: артиллерия частенько бьёт по своим. Это, конечно, нехорошо, но ничего тут не поделаешь <...>*[63]. Какую бы сложную ситуацию Эренбург ни описывал, у него нет истеричности, надрыва. Трагизм событий не нуждается в дополнительном утрировании:

> *Забастовку рыбаки проиграли – у них не было денег про чёрный день: все дни были чёрными. Я присматривался к жизни людей, она была трудной. Крупная рыба рвала тонкие голубые сети.*[64]

Часто от излишнего пафоса спасает ирония: *Метеором промелькнул В. Б. Шкловский; прочитал доклад в студии Экстер, блистательный и путаный, лукаво улыбался и ласково ругал решительно всех*[65].

Как признаётся сам автор, его не интересует патология: *Мне не хочется рассказывать о том, что имеет большее отношение к патологии, чем к душевной структуре поэта* [о С. А. Есенине. – И. Д.][66]. Поэтому он не прибегает к гротеску, только в описании фашистской Германии 1930-х годов, и то сквозь призму экспрессионистских картин Георга Гросса, переходит эту грань, и образы становятся гротескными:

> *Он* [Г. Гросс. – И. Д.] *изображал шиберов, у которых пальцы напоминали короткие сосиски. Он изображал героев минувшей и будущей войны, человеконенавистников, обвешанных железными крестами. <...>. Да, он осмеливался показать тайных советников голыми за письменными столами, расфуфыренных толстых дамочек, которые потрошат трупы, убийц, старательно моющих в тазике окровавленные руки. <...> помогло ему беспощадно изобразить те хорошо унавоженные парники, в которых укоренялись будущие оберштурмфюреры, любительницы военных трофеев, печники Освенцима.*[67]

Однако это скорее исключение, чем правило. При всей эмоциональной окрашенности точнее всего интонацию Эренбурга можно определить как уравновешенную, он находится посередине. Это хорошо заметно в следующих примерах, где автор указывает на свою позицию между двух крайностей:

> *Это действительно моя книга, я пишу её по внутренней необходимости, пишу искренне, без давней желчи, которая не раз меня спасала, да и без пайкового мёда*[68];

> *<...> я быстро изнашивал ботинки, покупал не шкафы, а чемоданы – так сложилась моя жизнь. Наверно, это – свойство натуры: есть домоседы, есть и «вечные жиды»; здесь нечем гордиться и не в чем оправдываться.*[69]

Мемуары для Эренбурга – это не панегирик и не памфлет. Это воспоминания умудрённого опытом человека, который прожил долгую жизнь. Ретроспективный взгляд заставляет говорить спокойно: *А я поверил... Говорю это спокойно, без горечи: время – хороший врач*[70].

Роли судьи противопоставлена роль очевидца: *Некоторые авторы воспоминаний стараются очернить своих былых друзей; это мне не по душе*[71]; *Я не хочу бередить заживающие раны, не назову некоторых – менее всего меня привлекает роль прокурора*[72]; *Не мне судить – я в этом человек пристрастный, следовательно, слепой*[73].

Очевидец не судит, а свидетельствует, и в этом, по Эренбургу, и заключается основная ценность мемуаров. Главная цель, ради которой пишется книга, – память. Автор борется против забвения: *Помогало мне* [писать книгу. – И. Д.] *сознание, что, рассказывая об ушедших друзьях, о себе, порой вставляя дорогое имя, я борюсь против забвения, пустоты небытия, которые, по хорошим словам Жолио, противны человеческой природе*[74]. Эренбург подчёркивает, что необходимо иметь мужество помнить свои корни, не отворачиваться от прошлого, чтобы не потерять себя в круговороте событий, особенно таком, какой обрушил на человека XX век: *Я хочу ещё раз сказать молодым читателям этой книги, что нельзя перечеркнуть четверть века нашей истории* [имеются в виду сталинская эпоха. – И. Д.][75]. Век заставлял быстро забывать, отказываться от себя: *Мы слишком часто бывали в размолвке с нашим прошлым, чтобы о нём хорошенько подумать. <…> Забывчивость порой диктовалась инстинктом самосохранения: нельзя было идти дальше с памятью о прошлом, она вязала ноги*[76].

Борясь против забвения, Эренбург старается ввести в сознание читателей множество забытых авторов, политиков, вообще *хороших людей*, которых *у нас плохо помнят*[77], восстановить память, справедливость:

> *Не всякий из молодых советских прозаиков знаком с книгами Андрея Белого. Однако без него (как и без Ремизова), трудно себе представить историю русской прозы*[78];
>
> *Сталин хотел не только очернить и убить Бухарина, он хотел уничтожить память о нём. Правда всегда побеждает – рано или поздно. Порой слишком поздно… я не мог не написать о друге далёкой молодости.*[79]

Для этого приходилось идти на уступки цензуре, смягчать оценки и соотносить с официальным каноном портреты. Такая осторожность не всеми принималась[80], однако компромиссы объяснялись желанием хотя бы приподнять завесу забвения, иногда получалось только назвать запрещённое имя, иногда – напечатать стихи забытых поэтов. О том, как трудно шла эта борьба за память, свидетельствует то, что часть глав всё же не была пропущена цензурой и впер-

вые была напечатана в издании мемуаров 1990-ых годов. Однако и в усечённом варианте книга стала открытием многих забытых имён.[81]

Кроме того, память – это ещё и предупреждение. Автор хочет надеяться, что, помня об ошибках века, человечество не допустит их вновь. Так протягивается вектор в сторону будущего, потому что говорить о прошлом надо ради него:

> *Я мечтал издать «Чёрную книгу» и теперь приведу несколько страниц из неё не для того, чтобы помучить себя и читателей, – нужно помнить о том, что было, в этом одна из порук, что люди не допустят повторения.*[82]

Этим он борется не только с забывчивостью века, но и с тем злом, которое пустило корни в будущее: *Но среди пятидесяти миллионов жертв второй мировой войны нет одной – фашизма. Он пережил май 1945 года, поболел, похандрил, но выжил*[83]. Эта книга – борьба за память, за культуру, которая и является связующей нитью человечества:

> *Рисунки остаются, внуки их легко расшифруют, может быть, заглянут и в старые книги. А кто в огромном клубке истории разыщет тонкую оборвавшуюся нить, дела и страсти исчезнувшего со сцены актёра?*[84]

Главное – сохранить живое дыхание человека, живую связь времён:

> *С каждым годом умирают люди, пережившие первую мировую войну; входит в жизнь поколение, не знавшее и второй. Мы кончаем жить, я говорю о моих сверстниках; забыть мы ничего не можем. Пятнадцать последних лет я отдаю почти все свои силы, почти всё время одному: борьбе за мир. <...> я гляжу в окно на малыша; <...>. Этому Декарту всего восемь лет, но он о чём-то думает. Наверно, он додумает то, над чем мы не успели по-настоящему задуматься. Только не нужно, чтобы его убили!*[85]

Мемуары – также продолжение этой борьбы, хотя бы теми средствами, какие были в распоряжении мемуариста.

Эренбург демонстрирует, что проблемы забвения – памяти, самосохранения человечества особенно остро стоят в XX веке, который то и дело ставит и культуру, и само существование человека под сомнение. На протяжении всей книги видна эта тенденция показать XX век принципиально иным веком, новым явлением в мировой истории:

> *Самое главное было <...> убедиться, что происходящее не страшный <...> бунт <...>, а рождение нового мира с другими понятиями человеческих ценностей, то есть перешагнуть из XIX*

> *века, в котором, сам того не подозревая, я продолжал жить, в тёмные сени иной эпохи*[86];

> *Я не понял, что меняются не только порядки, но и понятия, новый век многое принёс и многое унёс, а я пытался подойти к завтрашнему со вчерашней меркой.*[87]

Автор, воспитанный на романах XIX века, ощущает себя в новом веке чужим, ему неуютно: *А мне стало неуютно – даже окна нельзя открыть, наверно, таким будет новый век...*[88] Новый век разрушил старую логику, старые ценности, опроверг весь XIX век: *Более оглушительного опровержения веку, чем Хиросима, нельзя было придумать*[89]; *Можно было принять их* [фашистов. – И. Д.] *за маски дурацкого карнавала, но я уже знал, что люди живут не по Декарту...*[90] XX век прервал связь времён, отказался от традиций. В этом отношении показательна история Америки, государства, которое вышло на мировую арену именно в XX столетии:

> *Люди привозили с собой смену белья и волю к жизни; что касается вековых традиций, то их не погрузишь ни на какое судно. Иммигранты начинали с азов. Так родилась нация, которой суждено в будущем выйти на авансцену истории.*[91]

Именно в этой неукоренённости и состоит опасность, так как отсутствие культуры, той почвы, на которую опирается нация, может привести к всеобщему уничтожению:

> *Старые представления о добре и зле, о красоте и уродстве были разрушены, а создать новые не удалось. <...> Усложнение техники шло в ногу с упрощением внутреннего мира человека. Все последующие события были подготовлены: мало-помалу исчезало сопротивление.*[92]

Вследствие потери связи, нарушения гармонии, как утверждает Эренбург, происходят все катаклизмы XX века: фашизм, расизм, ядерное оружие. Автор пытается найти выход, который ему видится в гармоничном развитии: технический прогресс должен уравновешиваться духовным развитием. Поэтому главным делом жизни автор провозглашает борьбу за культуру.

Особенно ярко эта концепция нового века и борьбы за вечные ценности проявляется в следующем отрывке:

> *Мир очень изменился. <...> Полвека истории, опыт каждого показали, что старая логика обанкротилась; <...>. <...> Дом строят не с крыши, и потомки будут говорить о середине XX века*

> *как об эпохе больших научных, социальных и технических открытий, но не как о времени гармоничного расцвета человека <...>. Иногда мне кажется, что необходимо восстановить понятие совести <...>.*[93]

Совесть – это тоже память, поэтому ей уделяется также много внимания. Она – гарант будущей жизни:

> *Прежде были в ходу слова «совесть», «добро», «человеколюбие». Я ещё застал в детстве и отрочестве эпоху этих слов, даже их инфляцию. Потом они повсюду вышли из обихода <...>. Эти слова часто прикрывали бессовестные, бесчеловечные, злые дела, и всё же порой они сдерживали. <...> Белобрысые школьники шли в рваных тулупчиках и о чём-то оживлённо разговаривали; было это в разрушенной Орше. Я поглядел на них – и на душе стало как-то спокойней.*[94]

Автор этому всеобщему разрушению, распаду противопоставляет единство мира. Веку отречений противостоит принятие всей жизни:

> *Я сформировался на традициях, на идеях, на моральных нормах XIX века. <...> Я не отрекаюсь ни от подростка, <...> который осуждал «отклонистов» и посмеивался над Надей Львовой за увлечение поэзией, ни от зелёного юноши, который, открыв существование Блока, Тютчева, Бодлера, возмутился разговорами о второстепенном и сугубо подсобном назначении искусства; теперь я понимаю обоих.*[95]

Жизнь предстаёт в его книге как нить, единая линия, взаимная обусловленность и ответственность. Это демонстрируется на всех уровнях, даже на формальном. Так, в описании времени используются слова со значением связи – *ещё* и *уже*:

> *Газетные критики ещё одобрительно отзывались о новой опере Шостаковича «Катерина Измайлова. На премьере "Дамы с камелиями" Мейерхольду устроили овацию. <...> Выставки уже были заполнены огромными холстами, напоминавшими раскрашенные фотографии: Сталин на трибуне, Сталин на скамейке.*[96]

Особенно показательно начало книги, где мемуарист говорит о 1891 годе, годе своего рождения. С первых слов частная судьба соединяется с общей историей: *Я родился в Киеве 14 января 1891 года. 1891-й – эта цифра хорошо памятна русским людям и французским виноделам. В России был голод <...> Французские виноделы разбогатели на вине того года...*[97] Появляются и вышеназванные союзы, а также другие связующие элементы:

> *Ещё жили герои драм и фарсов прошлого столетия <...>. Ещё жил Энгельс. Ещё работали Пастер и Сеченов, Мопассан и Верлен <...>. <...> Не было ещё на свете ни Жолио-Кюри, ни Ферми, ни Маяковского <...>. Италия только присматривалась к Эфиопии, Франция готовилась захватить Мадагаскар. <...> Россия была ещё неподвижной. <...> Там* [в Германии. – И. Д.] *много говорили о жизненном пространстве, о миссии Германии, о грядущих походах, и отцы будущих эсэсовцев кричали «гох».*[98]

Далёкий 1891 год благодаря этому включается в единую причинно-следственную цепь, которой и является история. В ней всё взаимосвязано, и поэтому автор заканчивает этот эпизод так:

> *Нет, уже не так далёк 1891 год: заваривалась та каша, которую наше поколение долго, старательно расхлёбывало. <...> Люди, которые родились в тишайшем 1891 году, когда был голод в России и замечательное вино во Франции, должны были увидеть много революций, много войн, Октябрь, спутники Земли, Верден, Сталинград, Освенцим, Хиросиму, Эйнштейна, Пикассо, Чаплина.*[99]

Итак, благодаря памяти разрозненные эпизоды жизни соединяются в одну линию: *Жизнь каждого человека извилиста и сложна, но, когда глядишь на неё с высоты, видишь, что есть в ней своя скрытая прямая линия*[100]. Мотив единой линии повторяется и в другом отрывке: *Вспоминая пути и перепутья моей жизни, я видел в них некоторую единую линию*[101]. Причём эти связи прошивают жизнь не только одного человека, но и связывают человека с веком, делая его частью человечества:

> *Я выписал эту длинную цитату из воспоминаний Горького, потому что она слишком тесно связана с моей жизнью и с моими мыслями, нет, местоимение не то – с нашим веком, с нашей судьбой.*[102]

Всеобщая связь не только декларируется, но проявляется и в структуре книги. События предстают не изолированно, а взаимосвязанными, причём иногда очень тонкими нитями:

> *Пути развития литературы ещё более загадочны, чем пути отдельных писателей. <...> Мало кто способен прочитать от доски до доски собрание сочинений Велимира Хлебникова. А этот большой поэт продолжает оказывать влияние на современную поэзию – скрытыми, обходными путями: влияют те, на кого повлиял Хлебников*[103];
>
> *Дело даже не в его судьбе, назидательной, как древняя притча. Его судьба была тесно связана с судьбами других; и если кто-ни-*

> *будь захочет понять драму Модильяни, пусть он вспомнит не гашиш, а удушающие газы, пусть подумает о растерянной, оцепеневшей Европе, об извилистых путях века, о судьбе любой модели Модильяни, вокруг которой уже сжималось железное кольцо.*[104]

Современниками это часто не осознаётся, и автору надо выявить корни явлений:

> *Понять «мачеху российских городов» было нелегко. В её школах сидели чинные мальчики, которым предстояло двадцать лет спустя исполосовать мать городов русских*[105];

> *Когда Антон Павлович писал процитированное мною письмо* [о слабости поколения. – И. Д.]*, он не знал, что его путь идёт в гору, что в тифлисской газете напечатан первый рассказ Максима Горького, что двенадцатилетний мальчик Саша Блок станет великим поэтом и что русская поэзия находится накануне подъёма.*[106]

Взаимосвязь подчёркивается часто простым соположением двух эпох, когда понятием одного времени называется реалия другого: *Были и франты, ранние прожигатели жизни, «стиляги» начала века*[107].

Идея единства проявляется не только на композиционном уровне, но и на решении пространственно-временной модели. Показательны два признания Эренбурга: *Мне хотелось бы не столько восстановить события, сколько попытаться взглянуть на них сегодняшними глазами*[108]; *Я не художественной критик, да и пишу я книгу не об искусстве; мне хочется, оглянувшись назад, заглянуть в будущее*[109]. Здесь прямо заявлена связь времён: прошлое дано в свете настоящего для понимания будущего.

Автору всегда важно соединить прошлое с настоящим, даже если предстают две противоположные картины, так как само их соположение подчёркивает внутреннее единство жизни:

> *Теперь я часто встречаю в самолётах дипкурьеров; это спокойные, солидные люди, привыкшие к своей работе; <...>. Поглядывая на них, я вспоминаю далёкое прошлое: небось не догадываются, что я тоже вёз такие мешки, только не в самолёте, где проводницы угощают пассажиров конфетами, а в разбитом вагоне, прицепленном к бронепаровозу...*[110]

> *Я невольно усмехнулся: вспомнил Киев 1919 года и мою работу в секции эстетического воспитания мофективных детей: всё, кажется, другое, и вдруг видишь – всё повторяется...*[111]

Именно общее позволяет выявить различие эпох, разницу отношений к одному явлению:

> *Зато было раздолье для стихов. Теперь <...> у нас устраивают День Поэзии; поэты выступают в книжных лавках и соблазняют любителей автографами. А тогда стихи декламировали повсюду...*[112]

Могут меняться предметы, но *чудеса техники* одинаково потрясают людей: *Мы стояли ошеломлённые перед чудом техники, искры на дуге нас потрясали не менее, чем потрясают теперь людей спутники Земли*[113]. В следующем примере использована родственная связь как показатель преемственности даже при расхождении позиций: *Их* [героев О. Бальзака. – И. Д.] *можно было обвинить в бессердечности, но не в безумии. Прошло сто лет, и внуки героев Бальзака выглядели буйными умалишёнными*[114].

Таким образом, соединяются два процесса – единство и изменение, потому что наравне с внутренней неизменностью подчёркивается постоянная эволюция мира: *Всё изменилось, но больше всего изменилась Москва*[115]; *Но я чувствовал, что ритм жизни, её настроенность меняются*[116]. Меняется сам автор на протяжении книги, он с трудом узнаёт сам себя: *Говорят, что иногда человек не узнаёт себя в зеркале. Ещё труднее узнать себя в мутном зеркале прошлого*[117]; *Я перечитываю текст* [своего давнего письма. – И. Д.] *и дивлюсь не столько содержанию, сколько языку. Так иногда с трудом узнаёшь сам себя на старой фотографии*[118].

Однако именно чтобы увидеть эти изменения, надо знать и помнить исходную основу:

> *Теперь далёкие континенты сделались пригородом. <...> Но прошлое от этого не потеряло своей силы, и если человек за одну жизнь много раз меняет свою кожу, почти как костюмы, то сердце он всё же не меняет – сердце одно.*[119]

Верность себе – это и верность характеру: *Я ещё раз оказался наивным, а мне было пятьдесят четыре года: я не могу сослаться на молодость, неопытность; видимо, такого рода наивность лежит в моём характере*[120]; и верность идее: *Мои давние слова о значении Октября <...> мне кажутся правильными и теперь*[121]; *Много раз в этой книге я писал о своих заблуждениях, но здесь я упорствую: я и теперь согласен с тем, что говорил четверть века назад* [что писатель должен говорить новое. – И. Д.][122]. Тем самым Эренбург старается соединить сохранение «вечных ценностей», с одной стороны, и борьбу против окаменевших формул – с другой.

Идея связи времен позволяет использовать намёки, обходить прямой разговор о неудобных с точки зрения идеологии ситуациях.

Так, с помощью использования одного слова, однотипной ситуации соединяются события разных лет и разных мест. Например, рубка деревьев соединяет неразрывно 1916 год с 1946-м:

> *Я писал в этой книге, как немцы, отступая, подпиливали или рубили плодовые деревья; я это видел в 1916 году в Пикардии и снова увидел в 1946 году на Украине <...>.*[123]

Конкретный эпизод испанской войны – стрельба из пушки по своим – помогает соотнести эту эпоху с ситуацией ежовщины в СССР:

> *Григорович мне сказал, что батарея республиканцев, открывшая огонь по деревушке, занятой своими, не успела, к счастью, пристреляться. Ежов стрелял по площадям и снарядов не жалел.*[124]

В такой лаконичной форме показан и исток, и изменение с течением времени, и единство мира, единство эпохи: *Давнее имело, имеет продолжение: сколько раз мы читали благородные слова о невмешательстве, будь то в Греции, в Корее, в Конго или в Лаосе*[125].

Иногда такое событие-источник становится своего рода прецедентом, случай обретает символическое значение:

> *А в общем, когда я стал писателем, пятьдесят лет подряд критики повторяли и повторяют слова Владимира Александровича: «Не слушает на уроках, пишет всё от себя...»*[126];

> *Не знаю, сыграл ли Мейерхольд сцену изумления или искренне удивился: запамятовал деталь, придуманную, конечно же, им. (В жизни мне часто приходилось слышать недоумённые вопросы: «А кто действительно это придумал?», порой исходившие от авторов различных нелепостей, куда более важных, чем злосчастный парик.).*[127]

В пространственной модели взаимосвязь показана как единство мира. Характерная для эмигрантских и «соцреалистических» мемуаров оппозиция «Россия – Запад» настойчиво снимается: *У Востока и Запада общие истоки, и как бы ни были разнообразны рукава реки, которые то разъединяются, то сливаются, река течёт дальше*[128]. Европа и Россия неразрывно связаны узами родства:

> *Европа для меня была не кладбищем, а полем битвы <...> (Такой вижу её и теперь. Можно, разумеется, по-разному относиться к Европе – «открывать окно», законопачивать двери, можно и вспомнить, что вся наша культура – от Киевской Руси до Ленина – неразрывно связана с культурой Европы).*[129]

Поэтому то, что случается в одном уголке Европы, имеет свой отклик в другом:

> *Тысяча девятьсот тридцать четвёртый год, который я встретил с такими надеждами, становился годом разуверений. Замелькали фашистские мятежи, перевороты – от Латвии до Испании.*[130]

Это также определённое продолжение борьбы за память, но уже в более широком смысле – за культурные традиции.

Декларация общности мира была особенно важной в годы холодной войны, когда постоянно вспыхивала агрессия с обеих сторон железного занавеса. Причём это разделение мира было характерно не только для советской идеологии, но и для западного мира. Показательно пространство эмигрантской литературы: есть старая Россия как потерянный навсегда свой мир, есть новая, «унесенная» Россия на Западе (характерно название книги Р. Б. Гуля и ее трех частей: *Я унёс Россию. Россия в Германии. Россия во Франции. Россия в Америке*) и есть чужое, страшное советское пространство. Эренбург одновременно противостоит двум этим моделям. Он преодолевает замкнутость культур: героями отдельных портретных очерков становятся люди русской, еврейской, французской, испанской и других культур. Причём у всех автор находит те же человеческие чувства, те же сомнения и беспокойства.

Это не значит, что жизнь везде одинакова. Напротив, автор постоянно подчёркивает многообразие мира, своеобразие культурных традиций: *Мир многообразен, и не стоит ломать голову над тем или иным обычаем: если есть чужие монастыри, то, следовательно, есть и чужие уставы*[131]. Однако внутреннее сходство, единство содержания Эренбург замечает и здесь: *Немного осмотревшись, я понял, что форма жизни куда отличнее от привычной мне, чем её содержание*[132].

Пространственные границы мемуаров Эренбурга необычайно широки: это не только Европа, но и Америка, Азия; множество мест – от столиц великих держав до провинциальных городов и крохотных деревень. И весь этот мир живёт так по-разному, что невозможно всё подвести под одну черту. Единственное, что их связывает, это пространство – человеческий мир:

> *Я понял также, что народы своеобразны, неповторимы, как люди. <...> Я увидел, что люди живут по-разному, но различие форм жизни не заслонило от меня того общего, человеческого, что позволяет верить в единство мира.*[133]

Не существует и национальных стереотипов, потому что люди даже в одной стране сильно отличаются:

> *Да, разными были французы, я не хочу их скопом обвинять или оправдывать*[134];

> *Я никак не мог понять, что значит «Запад»: для меня страны Западной Европы и Америки не были выкрашены в один цвет: <...> Хемингуэй явно отличался от президента Трумэна.*[135]

Но всё это многообразие должно вести только к гибкости сознания, а не к самой страшной для Эренбурга оппозиции «своё-чужое», которая ведёт к ненависти, войне и самоистреблению человечества:

> *А мне ненавистен любой национализм, и немецкий, и французский, и русский, и еврейский*[136];

> *Вся беда в том, что люди считают свои обычаи, <...> свой «образ жизни», единственно правильным и осуждают если не вслух, то про себя всё, что от него отклоняется.*[137]

Напротив, он утверждает в качестве нормы открытость миру и мировой культуре: *В Соединённых Штатах я впервые усомнился в бесспорности традиций, привычных оценок, вкусов. Я уже знал* [позже в Китае. – И. Д.]*, насколько мир многообразен, и реже прибегал к европейскому метру или аршину*[138]. Следующее перечисление соединяет разные культурные памятники, которые одинаково дороги:

> *Меня восхищали и восхищают некоторые художественные памятники, которые для верующих связаны с религией, а для меня с человеческими мыслями и чувствами, – «Книга Иова», «Песнь песней», «Экклезиаст», Евангелия, в том числе и «запретные», «Апокалипсис», Шартрский собор, Акрополь, иконы Андрея Рублёва, живопись фра Беато, индусские богини в Эллоре, фрески в древнем буддийском монастыре Аджанта.*[139]

Эта открытость не только декларируется, но проявляется и в менее явных случаях. Даже в бытовой ситуации, в разнообразии встреч и знакомств:

> *По вечерам мы шли на Монпарнас. <...> Приходили туда некоторые старые художники <...>. Я подружился с американским скульптором Кальдером, огромным, весёлым парнем; <...>. Иногда я видел Шагала <...>. Подсаживались к нашему столику молодые художники.*[140]

Любое обособление неизбежно суживает, извращает самые лучшие начинания:

> *Я знал, что можно гордиться подвигом народа, который первым решился пойти по неисследованному пути, но этот путь мне казался куда более широким, чем традиции одной страны или душа одной нации.*[141]

Всеобщая взаимосвязь выражается и в изображении человека и месте портретов в книге. Принципиально важны для мемуаров Эренбурга следующие его слова:

> *Под утро в маленькой комнате гостиницы я записал: «Всё дело в людях». Не помню, почему именно тогда я написал слова, которые подходят к любому дню любой жизни.*[142]

Не общие идеи, не отвлечённые философские споры, не время вообще интересуют автора, а то, как эти идеи реализуются в конкретных носителях этого времени. Важно не забыть за великими событиями истории живого человека.

Эренбург показывает время через его героев. Человек у Эренбурга – всегда герой своего времени, в нём выражается эпоха, его судьба помогает что-то понять в самом ходе истории:

> *Пикассо выразил сложность, смятение, отчаяние, надежду своей эпохи. <...> Мне всё же повезло! Я встретил в моей жизни некоторых людей, которые определили облик века. Я видел не только туман и шторм, но и тени людей на капитанском мостике*[143];

> *Пожалуй, он* [Р. Р. Фальк. – И. Д.] *напоминал одного из своих наиболее любимых предшественников – Сезанна <...> Но Роберт Рафаилович был человеком и другой эпохи, и другой земли.*[144]

Кроме того, так как есть ощущение всеобщей взаимосвязанности и ответственности, то каждое событие пропущено через сознание автора, люди и годы становятся его личной жизнью, и в этом – ещё один смысл заглавия: *Название этой книги я понимаю так: люди и годы – это жизнь, моя жизнь, одна из очень многих*[145]. Поэтому, например, дневник Ины Константиновой расценивается автором едва ли не как исповедь его самого:

> *Это исповедь поколения, которое было скошено раньше, чем успело всколоситься. И вместе с тем, как это ни звучит странно, рассказывая о некоторых сторонах душевной жизни Ины, я говорю и о себе.*[146]

Автора не покидает ощущение близости душ, сопричастности судеб:

> *Но я сейчас думаю не о Брюсове, а о Наде: что-то меня до сих пор волнует в её судьбе, есть близость, которая заставила меня*

> *теперь выделить рассказ о ней в отдельную главу. <...>. Кажется, это узнала Надя Львова* [беду перенестись в бесплотный мир образов. – И. Д.]*, и, вспоминая свою раннюю молодость, я слишком хорошо понимаю её поражение. Не выдержала...*[147]

Именно это может служить объяснением тому, что портреты современников часто даны не там, где впервые появляется упоминание о человеке, а тогда, когда он входит в сознание автора, осмысливается, становится частью его внутреннего мира. Данный принцип и непосредственно декларируется: *Рассказывая о людях, которых я знал, я начинаю рассказ с того дня, когда их впервые увидел или когда случайное знакомство превратилось в нечто другое, когда они вошли в мою жизнь; а рассказ о Мате Залке я начал с его смерти; она меня потрясла*[148], – и проявляется в характерном зачине к портретам:

> *Но по-настоящему я его* [А. А. Фадеева. – И. Д.] *узнал в те пять-шесть лет, когда мы вместе работали в Движении сторонников мира; <...>. Именно поэтому я начал писать о нём после того, как рассказал о Парижском конгрессе*[149];

> *Эти слова я запомнил – они меня поразили: в тот день я впервые увидел Есенина. А познакомились мы раньше, и стихи его я давно любил.*[150]

Это своего рода воспитатели, они неотделимы от становления личности автора:

> *О нём* [Н. И. Бухарине. – И. Д.] *я вспоминаю с волнением, с нежностью, с благодарностью – он помог мне не в понимании того или иного труднейшего вопроса, он мне помог стать самим собой.*[151]

> *Он* [Т. И. Сорокин. – И. Д.] *порой будил во мне совесть, и не карими глазами и не именем мученика, а сердечной чистотой, и я за это ему признателен.*[152]

Однако это не значит, что Эренбург говорит только об учителях. Главное задание его мемуарной книги, как и вообще любых мемуаров, жизнеутверждающее. Он не обличает, и даже неприятного человека пытается понять, старается говорить о человеке в ту пору его жизни, когда тот раскрывается с лучшей стороны, во время наивысшего расцвета его творческих, жизненных сил. Показателен портрет А. Н. Толстого. Сам автор свидетельствует, что знал хорошо и Толстого молодого, и классика советской литературы, но рассказывает именно о молодом писателе, который ещё не погрузился в быт, а жил искусством:

> *А я хорошо помню такого* [молодого. – И. Д.] *Толстого... <...> Я хорошо знал того Толстого, которого написал П. П. Кончаловский, – лицо сливается с натюрмортом, человек с бытом. Но мне хочется рассказать о другом Толстом – преданном искусству.*[153]

Автор стремится запечатлеть яркое и счастливое:

> *Когда я ходил растерянный, неприкаянный, Борис Леонидович был для меня и порукой живучести искусства, и мостком к живой жизни. Молодой, весёлый, красивый, похожий на вдохновенного араба – таким он мне навсегда запомнился, хотя я его и видел постаревшим, седым*[154];

> *И печальные встречи конца сороковых годов не могут заслонить в моей памяти весёлого и счастливого Таирова первых революционных лет.*[155]

Сложность позиции Эренбурга заключается в том, что этому витализму противостоит социальная детерминация человека. Человек у Эренбурга всегда общественный человек. Человек, начиная с изображения самого автора, вписан в общественно-политическую ситуацию, освещение которой занимает огромное место в книге. С одной стороны, это можно объяснить и соблюдением советской идеологической нормы, по которой история должна быть показана как борьба классов и т.д., и, с другой стороны, характером творчества самого Эренбурга, у которого в романах всегда большое место занимает осмысление социально-политической ситуации. Но есть и третья сторона, которая относится уже непосредственно к идеям этих мемуаров. В первую очередь, это связано с проблемой отношений человека и эпохи, личности и истории. Интересно, что в этом плане Эренбург также противопоставлен Н. Н. Берберовой.[156] У неё XX век – век свободы, свобода – главное чувство и главный пафос её книги. У Эренбурга эта оппозиция обретает едва ли не противоположные знаки. Человек – пешка в руках судьбы, им играют, он из субъекта часто превращается в объект. Возникает тема игры, в которой правила диктует не человек: *<...> бывают времена, когда судьба человека напоминает не разыгранную по всем правилам шахматную партию, но лотерею*[157]; *А судьба в те годы не задумывалась над логикой. Игра была злой и зачастую нечестной*[158]; *Я жил в эпоху, когда судьба то и дело тасовала колоду*[159].

Масштабы человеческой личности несовместимы с масштабами эпохи: *Для истории два года – ничтожный срок, но в человеческой жизни это много смутных дней, сложных раздумий и простой челове-*

ческой боли[160]. Единственное, что человек может противопоставить катастрофизму эпохи – мысль, поэтому вся книга – призыв к размышлениям, к осмыслению времени и себя в нём.

XX век, в изображении Эренбурга, эпоха, когда невозможно было быть наблюдателем. Она требовала *гибели всерьёз.* Особенно заметно это в сравнении с положением человека XIX века:

> *Чехов, будучи ещё Антошей Чехонте, говорил, что медицина – его законная жена, а литература – любовница; <...> А я, когда мне не было и шестнадцати лет, занялся политикой. Потом?.. Потом настала эпоха, когда политика занялась мною, как сотнями миллионов других людей, и походило это не на упрёки ревнивой жены, а на приказы повелительницы эпохи матриархата, которая требовала не любовных признаний, а шкуры убитого медведя.*[161]

Мемуарист говорит о веке озверевшем, впавшем в дикое состояние; о времени, не позволявшем уйти в камерный мир, а самовольно распоряжавшемся судьбой не только отдельного человека, но и целых народов. Массовость катастроф, нивелирующая отдельную человеческую личность, показана как одна из основных тенденций века:

> *А с того вечера, о котором я рассказываю* [объявление войны. – И. Д.], *моя жизнь начала чрезвычайно напоминать жизнь миллионов людей: небольшая вариация общей темы*[162];
>
> *Я не могу оторвать свою биографию от приступов озноба, в которые эпоха бросала сотни миллионов людей.*[163]

Человек, мыслящий тростник, слишком хрупок, чтобы противостоять такой силе: *Теперь я вижу, что сохранить ясность мыслей очень трудно. Культ личности не сделал из меня верующего, но он повлиял на мои оценки <...>*[164]. Даже помимо его воли дух времени проникает в него, остаться в стороне невозможно: *Однако я не хочу выставлять себя как мудрого и смелого изгоя. Подобно всем моим соотечественникам, я «вжился» в зимы сталинских лет*[165]. Очень коротко, но точно эту позицию обрисовывают следующие слова: *Шла борьба, и места «над схваткой» не было*[166].

Сложность субъектно-объектных связей в оппозиции «человек – история» демонстрируют следующие примеры. С одной стороны, многие утверждения Эренбурга говорят о том, что эпоху не выбирают:

> *В библиотеке можно не брать книгу, которая не по душе, можно взять по ошибке и вернуть, не прочитав. А жизнь не библиотека...*[167];

> *К концу тридцатых годов я давно распрощался со многими иллюзиями, знал, что если и дана человеку возможность выбрать дорогу, то петли этой дороги зависят не от него. Назвался груздем – полезай в кузов.*[168]

Но принципиально важно продолжение последней фразы: *Да, конечно. Но ведь и грузди в кузове не похожи один на другой*[169]. Категория совести становится тем индивидуализирующим началом, которое сохраняет самостоятельность каждой человеческой личности: *Войны завязывала эпоха, а место в строю подсказывала совесть*[170]. Человек не становится марионеткой, он сам активно вмешивается в историю. Кроме того, даже в такой ситуации несвободы человек оставляет за собой право выбора – по крайней мере, места в строю. Человек не может отмахнуться от всеобщих проблем: *<...> я не мог быть мудрым созерцателем, как Волошин, я проклинал, обличал, неистовствовал*[171]. Потому что совесть – это не только память, но и та причина, которая заставляет и самого автора, и других героев книги, особенно ему близких, не оставаться в стороне, над схваткой, а броситься в самую гущу событий:

> *Я сказал, что я писатель, но я также советский гражданин, и не раз в моей жизни я забывал о своём ремесле ради защиты тех идеалов, которые мне казались высокими*[172];
>
> *Совесть для него* [Лацо Новомеского. – И. Д.] *не случайный собеседник, а постоянный суфлёр. Архитектор на войне может оказаться в сапёрной части и взрывать мосты – это его долг, но не призвание*[173];
>
> *<...> а для меня политика являлась, скорее, военной службой, чем страстью или профессией.*[174]

Показательно в последних примерах противопоставление призвания и долга, ряд искусства сменяется рядом общественно-политическим, причём человек добровольно отказывается от творческой свободы. В этом и заключается *верность времени*[175], его трагический парадокс – только отказом от искусства можно его спасти:

> *Я пишу про годы, когда мало кто вспоминал об искусстве; люди умирали, не успев оглянуться. Но ведь умирали они за то, чтобы другие увидели реку, деревья, звёзды, чтобы на ослепшую и оглохшую землю вернулось искусство.*[176]

Таким образом, особенно тесно проблема взаимоотношений человека и времени связана с проблемой искусства, творчества как наивысшего воплощения человеческой свободы.

С одной стороны, искусство помогает познать жизнь, уловить её суть: в этой связи надо упомянуть и культурные мифы. Дон Кихот, например, показывает суть Испании:

> *Я думал об этом* [о неразделимости Дон Кихота и Санчо Пансы. – И. Д.], *потому что видел не раз, как шли рядом навстречу смерти Дон Кихот и Санчо. <...> Зря я спрашивал старого полковника, о какой свободе он думает; он ведь сказал, что он испанец, Дон Кихот из Пособланко, Дон Кихот в 1937 году...*[177]

По другому поводу автор замечает: *...в жизни я встречал много фон Коренов* [персонаж *Дуэли* А. П. Чехова. – И. Д.][178]. Стихи являются документом эпохи: *На Сухаревке я услышал различные песенки, они, может быть, лучше многих описаний расскажут читателю о «гримасах нэпа»*[179].

Кроме того, поэзия – это исповедь, то, чего нельзя сказать прозой, потаённая суть души: *Мои стихи – это дневник; <...> Стихи отвлечённее и, вместе с тем, конкретнее прозы, в них можно рассказать о большем, не впадая в ту нескромность, которая всегда мне претила*[180]. Поэтому, говоря о характере человека, вообще о личности, Эренбург сплетает воедино его жизнь и его стихи:

> *О смерти Незвал думал давно. В стихотворении, написанном в 1935 году, он говорил, что у людей, которые пытаются отгородиться от смерти, «лицо лиловое, а ногти впиваются в ладонь». Смерть была ему противопоказана.*
>
> *Лучше ссутулиться в жизни,*
> *Чем распрямиться в смерть.*
> *Лучше вся тяжесть жизни,*
> *Чем облегчённая смерть.*[181]

Искусство даже оказывается сильнее суетной жизни:

> *В тот день я понял силу искусства. Все говорили о Рейне, о короле Леопольде, о Рейгане, о Кейтеле – я сейчас с трудом припомнил эти имена. Четверть века прошло, всё, кажется, изменилось. А вода осталась – Сена, та, что пересекает Париж, и другая – на полотнах Марке.*[182]

Здесь противопоставлены преходящие приметы конкретного времени, злоба дня и искусство, которое находится вне времени.

С другой стороны, эпоха то и дело заставляет забросить искусство и из художника делает политика. Искусство и XX век часто несовместимы:

> *Дело не в размерах отпущенного мне дарования, а в душевной поспешности, в том, что мы жили ослеплённые огромными событиями, оглушённые пальбой, рёвом <…> и порой переставали слышать биение сердца, отучались от тех душевных деталей, которые являются живой плотью искусства.*[183]

Искусство – это упорядоченность, *искусственность*, а XX век отвергает любой закон. Показательно, что дважды повторяется дословно формула *жизнь не писатель*:

> *Гашек и Кафка родились оба в Праге в 1883 году, но говорили они несхожими голосами, и в роман Кафки не вставишь размышлений бравого Швейка: диссонанс будет ужасающим. А жизнь не писатель, она не заботится о единстве стиля; одну главу она пишет с улыбкой, в другой выворачивает душу героя*[184];

> *А жизнь не писатель, жизнь может без всяких объяснений всё перепутать или, как говорил Алексей Михайлович* [Ремизов. – И. Д.]*, перекувырнуть.*[185]

Причем и позиция Эренбурга в этом вопросе отличается сложностью, носит компромиссный характер. Наряду с эстетическим аспектом для него важен и этический:

> *О том, что они* [П. Яшвили и Т. Табидзе. – И. Д.] *были прекрасными поэтами, можно теперь прочитать в любом справочнике. Мне хочется добавить, что они были настоящими людьми.*[186]

Возвышенное, отвлеченное не может полноценно существовать без бытового, конкретного:

> *Он* [М. А. Волошин. – И. Д.] *заговорил о судьбе России, о предсказаниях пророка Иеремии. Пришла мать Волошина, Пра, и его оборвала: «Макс, хватит! Они голодные, им не до твоих историй...» Она принесла сковородку с картошкой.*[187]

Это важное добавление: за высокими словами о судьбах человечества не должен исчезнуть конкретный, частный человек.

Сложность позиции рождает раздвоенность автора: *Кажется, почти всю свою жизнь я жил одновременно в различных мирах, два человека* [писатель и общественный деятель. – И. Д.] *сосуществовали, и порой далеко не мирно*[188]. Эта трещина ощущается им как основное свойство душевного мира:

> *<…> я был маленьким монолитом с большой трещиной. <…> Трудно было спорить о статье Плеханова и одновременно мечтать о счастье. Я говорю об этом потому, что, в отличие от многих*

> *писателей, моих сверстников, я очень рано увидел маленький макет того душевного мира, в котором прожил потом добрых пятьдесят лет.*[189]

Принципиален выбор Эренбурга, так как он связан с одним из ключевых понятий книги, вынесенных в заглавие, – *жизнь*. Судьба живого человека, его жизнь важнее вымысла: *<...> бог с ней, с книгой, – куда важнее судьба подростков: перед ними их люди, их годы, их жизнь*[190]; *Можно бросить всё – и литературу, и политику, но не это – не борьбу за право ребёнка на жизнь*[191]. Показательно, что в обоих случаях выбор жизни связан с молодым, новым поколением. В этом и заключается реализация преемственности в самом прямом смысле: жизнь должна продолжаться. Чтобы передать культурный опыт, необходимы те, кому его можно передать, поэтому знаменателен в первом примере дословный, подчеркнутый повтор названия мемуаров по отношению к новому поколению.

Так заявлена важнейшая идея Эренбурга – ответственность человека перед историей. От мира нельзя отгородиться, так как все ответственны за судьбу человечества, все связаны:

> *В те дни я почувствовал, что круговая порука связывает свирепых эсэсовцев и мирную госпожу Мюллер из Растенбурга, которая никого не убивала, а только получила дешёвую прислугу – Настю из Орла.*[192]

Отсюда вытекает вывод о всеобщей личной ответственности. Автор всегда ощущает себя гражданином, сопричастным жизни народа, связанным со всеми отрезками временного потока – с прошлым, настоящим и будущим:

> *Я ведь не чувствую себя гражданином в отставке, отшельником или хотя бы умиротворённым пенсионером. Описывая прошлое, я защищаю мои сегодняшние идеи, пытаюсь перекинуть мостик в будущее. <...>. А вот у советского народа, у идей, которые мне близки, врагов хоть отбавляй, и на них я не могу смотреть с другой звезды или из другого века, – битва продолжается.*[193]

Дело гражданина – вступить в спор, бороться. Поэтому чрезвычайно важна оппозиция двух человеческих состояний: *беспокойство – равнодушие*. Тот, кто не потерял связь с эпохой, верен времени, наряду с сомнениями ощущает постоянное беспокойство. Настроенное в лад со временем сознание улавливает малейшие колебания атмосферы жизни, просто не может оставаться неподвижным. Жизнь и есть постоянное движение, раздражение. Беспокой-

ство – нормальное состояние совестливого человека, помнящего о своей ответственности и сопричастности вершащейся истории. Оно рождается из со-чувствия, со-страдания, со-переживания.

> <...> *от него* [Рембрандта. – И. Д.] *я не мог оторваться, он меня заражал своим беспокойством. Видимо, он не жил в стороне от людей; его страстность смущала, а порой и возмущала современников*[194];

> <...> *мы просто тянулись друг к другу: нас роднило ощущение общего неблагополучия*[195];

> *Жизнь казалась идиллической, но жить по-прежнему я не мог: воздух стал другим. Ещё не было ни мобилизаций, ни учебных тревог, ни пробных затемнений. А война уже была.*[196]

И напротив, самое страшное преступление против жизни – равнодушие.

> *Кончу признанием: я ненавижу равнодушие, занавески на окнах, жёсткость и жестокость отъединения*[197];

> *Порой я грешил против законов искусства; порой попросту ошибался в оценках событий и людей. В одном я только неповинен: в равнодушии.*[198]

Поэтому так уничижительно описываются его проявления: *А в надышанных, насиженных домишках копошились перепуганные людишки; они не хотели спасать ни революцию, ни старую Россию, они хотели спасти себя*[199].

Символично заканчивается вторая часть мемуаров:

> *Седые волосы видишь в зеркале, когда бреешься, а в будущее заглянуть труднее. Я не понимал, что впереди ещё много труднейших перевалов и что ветер не уляжется, пока бьётся сердце...*[200]

Таким образом на идейном уровне решается основная проблема мемуаров – человек и время. «Люди» и «годы» в заглавии – это и есть взаимоотношения личности и истории. И в этой связи смысловое наполнение понятия «жизнь» менее очевидно. Оно, в сущности, избыточно: люди и годы уже образуют жизнь, но оно тем не менее понадобилось Эренбургу как самостоятельный, дополнительный акцент. Такая двууровневость названия заставляет и ко всему тексту относиться как к системе с несколькими рядами смыслов. Наиболее наглядно, хронотопично эта многоуровневость проявляется в системе персонажей и связанной с ней композицией мемуаров.

С одной стороны, человек вписан в контекст времени, но герои Эренбурга не являются просто крупным планом, живым воплощением времени. Проблема осложняется тем, что одни люди описаны по ходу действия, рассказы же о других выделены в отдельные главы, которые прерывают линейность повествования. Причём критерием отбора очевидно служила не историческая значительность того или иного лица: например, мало кому известному Т. И. Сорокину посвящена отдельная глава, а такие знаменитые личности, как Ф. К. Сологуб или Б. Савинков, описаны в общем потоке времени. Эту кажущуюся странность, видимо, могут объяснить слова автора о Е. Л. Шварце:

> *<...> но всего этого было мало, чтобы его узнать, и если я пишу о нём, то не потому, что я подметил какие-то не открывшиеся другим черты, а только потому, что полюбил его. (Я хорошо знал некоторых писателей, часто встречался с ними, порой они вмешивались в мою жизнь, но порога этой книги не перешли.)*.[201]

Таким образом, отдельные главы образуют портреты тех, кто особенно симпатичен, интересен автору. Исключений очень мало: из приблизительно полусотни портретов к таковым можно отнести всего единицы: Горгулов, Власов, Сталин, Андре Жид, Панаит Истрати. Но и здесь важно не обличить, а понять мотивы их поступков, принёсших в мир столько зла.

Все остальные симпатичны автору характером взаимоотношений со временем. Эпоха, как было показано выше, диктует свои правила, порой жестокие, бесчеловечные; революции и войны разрывают культурные традиции; в эйфории технического прогресса легко забыть о совести, красоте и справедливости. Люди, представленные в портретах, – это те, кто смог или по крайней мере пытался противостоять разрушительному ходу времени. В этом смысле сама смена динамики статикой, разрыв хронологии символичны: время течёт, меняется и уходит, забывается, а эти люди остаются в памяти, в истории, побеждают забвение. Эти портреты – преодоление изменчивости и забывчивости времени. Показательно, что они не столько продолжают описание времени, сколько противостоят ему: военной разрухе противопоставлено творчество Ф. Леже, мещанству – «вдохновенное лицо» П. Маркиша, всеобщему упрощению внутреннего мира – мучительная душевная работа, поиски Вс. Э. Мейерхольда, среди рассказа о душегубках возникает любящий жизнь, красоту П. Кончаловский; среди гонки вооружений – Эйнштейн и Жолио-

Кюри, осознающие всю опасность ядерной энергии и т.д. Эта модель осознаётся и самим автором, хотя слова его сказаны по поводу отдельного исторического момента, их можно отнести ко всей книге:

> *Для стороннего наблюдателя казалось, что инициатива, творческая мысль, человеческие отношения скованы льдом, но под этим льдом текла живая вода глубоких чувств, несказанных слов, совести, сознания. Об этой реке мне и хотелось рассказать.*[202]

Люди в портретах – это герои своего времени, но они не растворились в нём, образуя ту самую реку подо льдом.

Особенно показательна пара портретов: после портрета И. Сталина, где автор пытался осмыслить личность человека, решавшего судьбы целых народов, вершившего историю, дан портрет Ива Фарша, которому автор даёт следующее определение: *кот, который ходит сам по себе*. После вождя, подчинившего своей воле миллионы, рассказано о человеке, который не подчинялся никому.

Почти все герои портретов – поэты, причём в самом широком смысле: это не только люди искусства, но и поэты в душе, как, например, Э. Мерль, Н. И. Бухарин. Характерно, что несколько портретов посвящено поэтам-воинам: поэту-партизану Э. Толлеру, поэту-воину Мате Залке. Такой сплав для Эренбурга является самым адекватным и близким решением оппозиции человек – время: обострённая совесть и ответственность Художника заставляет его быть в строю.

Кроме того, искусство – это прорыв во вневременность: политики уходят, а Сена на полотнах А. Марке остаётся. Важно и понимание Эренбургом сущности поэта и его места в жизни: для человека искусства характерно чувство сопричастности времени, он улавливает суть времени, является его совестью, но одновременно ему открыты красота и высшая свобода – творчество. Поэтому одна из важных проблем книги – взаимодействие искусства и жизни. Например, из всех товарищей по подпольной организации отдельную главу Эренбург посвящает Наде Львовой, которая не смогла справиться с миром фантазий. Во второй книге ряд портретов связан с решением этой же проблемы: В. Я. Брюсов, В. В. Маяковский, Б. Л. Пастернак, М. И. Цветаева, О. Э. Мандельштам – это разные ответы на один вопрос.

Кроме того, герои портретов – люди сложные и сложного пути, постоянного поиска, неуспокоенности мысли. Так, показаны творческие поиски Вс. Э. Мейерхольда, тоска С. А. Есенина, метания А. Белого, трагические противоречия А. А. Фадеева и др.

Таким образом, в отдельные главы выделены рассказы о людях, которые смогли сохранить человечность, чувство ответственности за мир, способность мыслить, искать, думать, сомневаться, то есть сохранили себя. Правда, не всегда это заканчивалось победой – Эренбург показывает множество трагических развязок, но важна сама попытка, способность сохранить человеческую суть. Если же этого нет, то автор предпочитает говорить не о людях, а об обстоятельствах, которые заставили их изменить себе:

> *Читатель может спросить, почему пережитые мною годы часто выглядят чёрными, а люди, с которыми я встречался, описаны любовно, показаны их хорошие стороны. <...> Были и у меня разочарования, порой я если и не дружил, то водился с людьми, которые потом оказывались мелкими, бессердечными, но я предпочитаю, вспоминая многое, рассказывать не о них, а об обстоятельствах, вызывавших душевное принижение многих, не хочу судить <...>.*[203]

Из всего этого может показаться, что все портреты одинаковы, так как называются одни и те же качества. На самом деле это только доминанта, то живое, человеческое, настоящее, что сохраняется во все времена и позволяет человеку называться человеком, но эпохи разные, разные и характеры, что и делает каждую судьбу и личность уникальной, несмотря на общность принципов. Поэтому портреты – это ещё один способ расширить пространство мемуаров. Здесь имеется в виду не только то, что герои Эренбурга – люди разных стран, разных культур, хотя, безусловно, и это руководило автором, когда он писал, например, об Э. Хемингуэе, П. Пикассо, Ю. Тувиме и пр. Однако не только культурно-просветительские задачи стояли перед ним, когда он приводил неизвестные стихи О. Э. Мандельштама, называл забытые имена. Книга представляет собой в первую очередь описание пути самого Эренбурга, его сомнений и ошибок, поисков смысла жизни. Портреты же делают её полифоничной, лишают субъективной ограниченности, так как представляют собой свои пути, свои решения и свой выбор.[204]

Данная многослойность повествования определяется другой важной особенностью понимания жизни Эренбургом – её сложностью. Сложны отношения стран, характеры людей. Из понимания этой неоднозначности и вытекает уравновешенность тона:

> *Я не пересказываю его историй о Сталине – они могут показаться разоблачениями, внешне расширить, а по существу сузить характер этой книги.*[205]

Разоблачение, имеющее одну тенденцию, неизбежно упрощает. Фраза жизнь сложна повторяется неоднократно:

> *Жизнь сложнее начальной логики, многие преступления могут привести к благодеяниям, и есть благодеяния, чреватые преступлениями*[206];

> *Неужели я буду писать только о гримасах нэпа или о борьбе за каучук? Конечно, всё это меня волновало, но жизнь шире, да и сложнее.*[207]

Жизнь не может уложиться в прямую линию, точнее, может включать в себя все многообразие путей: *Линии жизни извилисты не только на ладони*[208]; *Эпоху понимаешь не только по инженерам, прокладывающим автострады, но и по контрабандистам, петляющим в ночи*[209]. Важно умение видеть разные стороны явления. Особенно показательна характеристика 1930-х годов в СССР, эпохи повышенной идеологизированности, которая поэтому зачастую вызывала однозначные, хотя и противоположные оценки – либо как абсолютный плюс (пафос строительства в соцреалистической версии), либо как абсолютный минус (время сталинского террора, ГУЛАГ). Эренбург объединяет эти традиционные противоположности:

> *Огромное полотно написано двумя красками – розовой и чёрной; надежда жила рядом с отчаянием, энтузиазм и злоба, герои и летуны, просвещение и тьма – эпоха одним давала крылья, других убивала.*[210]

Жизнь вообще полна контрастов. Отсюда – использование антитезы на разных уровнях текста. 1) В рамках одного предложения – приводится ряд однородных членов с разными значениями:

> *Париж меня учил, обогащал, разорял, ставил на ноги и сбивал с ног. Всё это в порядке вещей: когда человек что-то приобретает, он одновременно что-то теряет <...>*[211];

> *Движение сторонников мира узнало и романтику, и бюрократию, и победы, и неудачи, и мудрые решения, и грубые ошибки <...>.*[212]

2) На уровне описанной ситуации – автор всегда находит факт, противоположный предыдущему, но ни один из них не опровергает другого. Они сосуществуют, делают картину сложной:

> *«Я люблю смотреть, как умирают дети...» Маяковский не мог видеть, как бьют лошадь. <...> Самоуверенный? Да, конечно, он*

резко отвечал на вопросы, на критические замечания, оскорблял своих литературных противников. <...> Всё это общеизвестно. Менее известно другое. <...> Никогда он не был самоуверенным; обманывала раз и навсегда затверженная поза.[213]

В таких случаях, как и К. А. Федин, Эренбург часто использует противительные конструкции с союзами *а* и *но*:

Конечно, культ доллара был весьма распространён. Но я встретил в Америке немало бескорыстных идеалистов[214];

Все его [П. Маркиша. – И. Д.] *называли «бунтарём», говорили, что он покушается на классиков, низвергает кумиры, а мне он при первом знакомстве напомнил бродячего еврейского скрипача, который на чужих свадьбах играет печальные песни.*[215]

С этим связано решение важной оппозиции «жизнь – схема». Они несоединимы: *Это были живые люди, и думали они не по схеме, говорили не по шпаргалке*[216]. В этом плане он действует смелее многих: выявляется сущностное свойство советской системы. Надо заметить, официальная критика это чувствовала сразу. Например, А. Дымшиц осуждает противоречивость образов:

Так наводится тень на ясный облик Маяковского. <...> Так Маяковскому искусственно приписывается духовная драма, внутренний разлад, которого у него не было.[217]

Эти замечания свидетельствуют о противостоянии И. Г. Эренбурга, а также выявляют суть официальных требований: строгая однозначность оценок, цельность образов.

Любой план, идея, любая схема не выдерживают проверки жизнью. Асхематизм – основное свойство человека, при его потере человек становится машиной, теряет человеческую сущность:

Право же, человек не машина, и жизнь проходит не по железнодорожному расписанию[218];

У нас часто употребляют как похвалу эпитет «монолитный»; а монолит – это каменная глыба. Человек куда сложнее. Даже в шестнадцать лет....[219]

Поэтому жизнь всегда многограннее и многоцветнее, чем предлагаемые однотонные картинки-схемы:

Между тем действительность не только страшнее, но и прекраснее тех благонравных и назидательных картинок, которые изготовляли, да и продолжают изготовлять «лакировщики»[220];

> *Говорят, что счастливые концы связаны с оптимизмом; по-моему, они связаны с хорошим пищеварением, со спокойным сном, но не с философскими воззрениями. <...> Можно перекроить фильм, можно уговорить писателя переделать роман. А эпоху не перекрасишь: она была большой, но не розовой...*[221]

По плану нельзя создать ничего живого – ни живого искусства, ни живого общества:

> *Конечно, для бездомного человека всего важнее крыша, но проходит год или десять лет, он живёт в новом доме, забыл про голод и холод и начинает тосковать о красоте, а её нельзя возвратить никакими планами*[222];

> *В Индии я лишний раз убедился, что никакие законы, никакие пункты конституции не могут чудодейственно изменить сознание сотен миллионов.*[223]

Как бы ни была ясна идея, на практике всё становится значительно сложнее. Идея убийства очень видоизменяется, когда воплощается в конкретного человека: *Конечно, все поносили убийцу, а я вспоминал молодого тщедушного сына пивовара и про себя думал, что взрослые тоже ничего не понимают в жизни*[224]. Живой человек всегда важнее всякого рода условностей. Совесть, чисто человеческое и индивидуальное свойство, для автора ценнее общеобязательной политической подготовки: *Критики часто говорили, да и поныне говорят, что у Толлера было недостаточно политической подготовки. Это бесспорно. Но у него был избыток совести <...>*[225].

Итак, любая схема ограничивает, суживает, следовательно, искажает жизнь. Жизнь, приведённая в соответствие с заранее принятым планом, перестаёт быть таковой – живое рубят, то есть убивают, превращают в неживое:

> *Неужели никогда не перестанут взрослые, серьёзные люди противоставлять один период творчества поэта другому, рубить человека на куски, превращать его жизнь с поисками, потерями, надеждами, с её непременной трагедией в шутовской экзамен, где экзаменатор бубнит: «Это было ошибкой... Теперь правильно... Опять неверно... Хорошо, что поняли.... Пожалуй, дадим вам диплом...» Что за напасть и что за ограниченность!*[226]

Поэтому Эренбургу очень важно изобразить непохожего человека, который не типичен, не определяет эпохи, но который оживляет мир. Характерен следующий эпизод:

> *Почему я о нём написал* [об Эжене Мерле. – И. Д.] *? Уж не так часто мы встречались, да и вся эта история не имеет морали, просто портрет одного непохожего на других человека. Мерль в душе был поэтом. Даже хорошие поэты пишут иногда неудачные стихи; Мерль иногда давал чеки без покрытия. Но он оживлял Париж тех лет. Да и нельзя писать только о героях или об исторических событиях – в жизни нужны и белые вороны...*[227]

Самое страшное для человечества – опуститься до схемы. Это можно предотвратить, если не переставать думать, мыслить. Поэтому так подчёркнуто желание осмыслить, понять, которое становится способом сохранить человечность. Не случайно излюбленный образ Эренбурга – *мыслящий тростник* Паскаля:

> *Многих итальянцев Муссолини превратил в роботов; <...>. Но рядом с ними другие мыслили, издевались, рассказывали злые анекдоты, читали недозволенные книги – тростник не сдавался*[228];

> *Выход, наверно, в гармоничном развитии человека, что требует много душевных сил, много разума, да и много времени; но если люди сейчас же не возьмутся за это, то они погибнут смертью, недостойной человека, – от превосходства ядерного оружия над хрупкостью немыслящего тростника <...>*[229]

Мыслящий тростник – это символ человека. Человек или мыслит, или перестаёт быть человеком. Поэтому характерны следующие примеры, где человеческому началу противостоит неживое – механическое:

> *Я знал, что придётся не раз заблуждаться – порой со всеми, порой в одиночку. Пусть так. Только бы не стать винтиком, роботом, бутафорской мельницей!*[230];

> *Мы часто тогда говорили о «мыслящих» машинах, и мне казалось, что паскалевскому «тростнику» страшнее всех бурь внутреннее перерождение.*[231]

Это звучит рефреном – мучительный процесс самопознания и познания жизни. Юношеские наивные схемы разлетаются при первом же приближении к жизни. И автору предстоит тяжёлый путь от полного непонимания – до трудных поисков ответов на вопросы, которые продолжают мучить всю жизнь:

> *Я приехал сюда мальчишкой, но я знал тогда, что мне делать и куда идти. Теперь мне двадцать шесть лет, я многому научился, но ничего больше не понимаю*[232];

...на самом деле я блуждал, и почти каждая новая книга перечёркивала предшествующую. <...> я в каждой книге «отмежёвывался» от самого себя [233];

Я сказал, что повсюду меня сопровождали мои раздумья и сомнения: они родились давно <...>, когда я начал самостоятельно думать. <...> В конце двадцатых годов ещё не было ни аплодисментов по команде, ни машин, способных сочинять стихи, ни водородных бомб. А я непрестанно, мучительно думал не о характерных чертах того или иного народа, а о характере времени.[234]

Настойчивый повтор этого сильного желания разгадать, понять вместе с невозможностью быстро найти ответ рождает огромное внутреннее напряжение, взволнованность при внешнем спокойствии.

Это желание понять неотступно преследует его везде и всегда: *Мы сидели в маленьком прокуренном баре и гадали на кофейной гуще, стараясь разгадать не только будущее, но своих соседей да и самих себя*[235]. Характерен следующий пример, где в одном предложении дважды повторяется глагол «думать», а также использованы и его контекстуальные синонимы:

Я думал не о газетных статьях, а только что закончившейся, ещё не отошедшей от меня войны, думал о многом тёмном, с чем мне пришлось в жизни столкнуться, искал разгадку, пробовал осмыслить противоречивую эпоху.[236]

Чтобы не потерять себя, надо сделать всего одно усилие – задуматься. Вся жизнь – это размышление, бесконечное познание: *Многое я понял в конце моей жизни. Часто говорят о предстоящем освоении космоса, а я только к концу жизненного пути начал осваивать нашу планету*[237].

Думать надо всю жизнь, поэтому человек всю жизнь – школьник, только добирающийся до новых высот знаний. Тема ученичества возникает постоянно и в разных контекстах:

Для меня Италия была и раем и школьной скамьёй[238];

Всё это я понял не в 1926 году, а много позднее: человек учится до самой смерти[239];

Мне было тогда под сорок, следовательно, я вышел из возраста, который обычно связывают с понятием становления; но по-прежнему я чувствовал себя школьником.[240]

Это ученическое положение спасает от менторского тона:

> *Я верю, что читатели почувствуют в сбивчивом рассказе не проповедь, а исповедь*[241];

> *Я слишком часто говорил о своём легкомыслии, признавался в своих ошибках, чтобы взяться за амплуа старого резонёра. Притом я сам с охотой послушал бы мудреца, способного дать ответ на многие вопросы, которые продолжают меня мучить. Мне хотелось рассказать о прожитой жизни, о людях, которых я встретил: это может помочь некоторым читателям кое над чем задуматься, кое-что понять.*[242]

В этом пожелании нет категоричной уверенности, есть только надежда, что его исповедь заставит начать думать других. Вместо проклятий и прославлений автор предпочитает думать, разбираться. Ретроспективный взгляд очищен от сиюминутных, злободневных страстей, прошлое чувство уравновешивается осознанием в настоящем:

> *Я не выдержал и в сердцах назвал его* [Андре Жида. – И. Д.] *«стариком со злобой ренегата и с нечистой совестью». Теперь всё это далеко позади. Я хочу попытаться спокойно задуматься над человеком, которого я встретил на своём жизненном пути.*[243]

Поэтому возникает ещё одна важная составляющая жизни – сомнения. Дороги века слишком запутанны, чтобы сразу всё понять и во всём разобраться. Жизнь предлагает сложные пути к ответам, в которых можно и заблудиться:

> *А я тогда не мог разобраться в происходящем. Цель мне была ясна давно; но дороги стали такими запутанными, что порой трудно было понять, куда какая ведёт*[244];

> *Не раз в этой книге я признавался в различных заблуждениях: слишком часто считал свои желания действительностью.*[245]

Именно сомнения, желание проверить всё, что кажется бесспорным, позволяют не подчиниться схеме:

> *Я всегда испытывал необходимость проверить то, что многим казалось таблицей умножения.*[246]

Не случайно большое внимание уделяется объяснению образа Фомы Неверного:

> *По своей природе я принадлежу к людям, которых называют «Фома Неверный». (Прилагательное может сбить с толку: Фома был очень верным <...>, но он был не верящим на слово <...>).*[247]

Слепая вера всегда для автора чужда:

> *С детских лет я жил сомнениями в абсолютности тех истин, которые слышал от родителей, преподавателей, взрослых. Так было и потом; слепая вера мне казалась иногда прекрасной, иногда отвратительной, но неизменно чужой.*[248]

Для него характерно состояние беспокойства, смутное ощущение, что что-то не так. Это нормальное состояние человека, который пытается мыслить:

> *Возвращаясь домой, я чувствовал неловкость. <...> мы говорим о новой культуре, а смахиваем на поклонников шамана <...>. Тотчас я себя оборвал: наверно, я рассуждаю по-интеллигентски. <...> И всё-таки непонятно: «мудрейший руководитель», «гениальный вождь всех народов» <...>.*[249]

Сомнения – единственное, что можно противопоставить всесокрушающей системе, возможность принять самостоятельное решение, сохранить независимость. Показательно, что сомнения не уходят после размышлений. Наоборот, являются их прямым следствием: *И чем больше я читал, тем сильнее во всём сомневался*[250]; *Я долго потом думал о словах Толстого и начал сомневаться: может быть, и Толстой не всё понимает*[251]. Мыслить – это значит никогда не успокаиваться, не дать сознанию заснуть. Более того, в таком настойчивом обращении к собственным размышлениям, сомнениям можно увидеть и призыв к читателям мемуаров – задуматься, продолжить это аналитическое действие. В сущности, это призыв, противоречащий всей системе социалистического реализма с ее заранее определенным «социалистическим» результатом, идеалом, который определяется М. Горьким в программной статье: *Социалистический реализм как высочайшее интеллектуальное плоскогорье, с которого отчетливо видно прошлое и указан прямой и единственный путь в будущее*[252]. Не трудно заметить, что основные понятия этой цитаты противоположны основным идеям Эренбурга – извилистости жизненного пути, сложности и сомнениям. В таком способе непрямого спора и проявляется дипломатия Эренбурга, ярко охарактеризованная Н. Берберовой в ее мемуарной книге: *Он строит силлогизм, но не даёт третьей строчки. Но он даёт две первых, и от нас зависит проснуться и крикнуть, наконец, вывод*[253].

С этими идеями связано такое свойство текста, как желание разрушить миф. Примечательно, что В. Н. Топоров связывает демифологизацию с разрушением стереотипов.[254] Основные свойства поэтики Эренбурга демифологичны. Например, у Н. Н. Берберовой в основу

всей книги *Курсив мой* положен мифологический каркас, причём у неё миф предстаёт во всей своей пластической конкретности: колодец, шов и др. У Эренбурга тоже есть образы, проходящие сквозь всё повествование, мыслящий тростник, например. Но он остаётся бесплотным, скорее понятием, чем образом. А это существенная разница: для него важна не пластика, а мысль, не вопросы формы, а содержания.

Именно поэтому вместо метафоры часто используется сравнение, то есть определяемый предмет обретает новый оттенок, но не совмещается полностью с определяющим понятием: *Океан ворочался, как человек, которому снятся беспокойные сны, но для океана это было лёгким волнением*[255]. Предметы только «кажутся» и «напоминают», не теряя своего прямого значения:

> *Горничные в вязаных платках держали шубы, и шубы казались зверями*[256];
>
> *изуродованные снарядами деревья казались копьями, натыканными в беспорядке*[257];
>
> *На час показалось зимнее солнце, и в его свете трупы напоминали восковые фигуры паноптикума*[258];
>
> *Париж напоминал каменный лес, из которого ушли мохнатые и пернатые жители.*[259]

Такой приём позволяет избежать и гротеска, не подходящего, конечно, для системы взглядов Эренбурга. Резкая деталь намечается, но сразу её гротескность снимается, и она смягчается уподоблением, а не прямым названием: *А Бальмонт кудрями гордился. Он походил на тропическую птицу*[260]; *Толлер сам походил на ласточку*[261].

Показателен в этой связи и характер антитез. Эренбург их охотно употребляет в тексте, но никогда не доводит до оксюморона, не сталкивает совсем несовместимые понятия. Например, часто в одном предложении в противительной конструкции используются языковые антонимы, но относятся они к разным словам: *Он громко жил, но говорил тихо*[262]; *Я был маленьким монолитом с большой трещиной*[263]; *Новый свет забит хламом старых предрассудков*[264]. Иногда это усиливается повтором общего признака: *Слишком часто мне приходилось видеть необыкновенно сложные машины и необычайно примитивных людей*[265]. Это придаёт яркость и выразительность важной мысли, но не доводит её до абсурда. А соединение действительных антитез приводит к чисто реалистическому противоречию, которое только подчёркивает сложность жизни:

> *Строительство Кузнецка я вспоминаю с ужасом и с восхищением; всё там было невыносимо и прекрасно*[266];

> *Из всех поэтов он* [Пастернак. – И. Д.] *был самым косноязычным, самым близким к стихии музыки, самым привлекательным и невыносимым.*[267]

Для этого же используется интересный приём, своеобразный семантический параллелизм – два ряда понятий переплетаются, сопоставляются, но всё же не проникают друг в друга:

> *Теперь я знаю: как бой часов обозначает условное начало нового года, бесцельный выстрел часового где-то возле Эркелинн обозначил начало нового века.*[268]

Особенно ярко эта параллельность проявляется в следующем случае:

> *За два века до нашей эры Плавт веселил римлян своими комедиями; от них в памяти остались четыре слова: «Homo homini lupus est». <...> Плавт напрасно приплёл к делу волков. <...> волки редко дерутся друг с другом, да и на людей нападают только доведённые голодом до безумия. А я в моей жизни не раз видел, как человек травил, мучил, убивал других безо всякой к тому нужды. <...> Что мне сказать о киевском погроме?*[269]

Формально в этом отрывке погромщики никак не смешиваются с волками, но ассоциативно они, конечно, соединены.

Если и встречается метафора, то оба сопоставляемых ряда разворачиваются, представлены зрительно:

> *<...> искусство должно было подавлять размерами. Лет пять спустя начали строить высотные здания, а во время войны было не до строительства, и вот писателям предлагали срочно изготовить литературные небоскрёбы*[270];

> *Он* [П. Истрати. – И. Д.] *мне как-то рассказывал, что в ранней молодости ездил «зайцем» в поездах, на пароходах, это была удивительная увлекательная игра – добраться из Пирея в Марсель без единой драхмы. Может быть, он захотел «зайцем» пересечь век? Его высадили на чужом, незнакомом вокзале.*[271]

Все эти приёмы подчёркивают демифологический характер книги, хотя надо сразу признать, что здесь возникает определённая сложность (скорее, терминологическая, из-за многозначности слова «миф»). С одной стороны, в системе ценностей Эренбурга-мемуариста миф – это прецедент, исток, работающий на идею связи времён

(тростник Паскаля, герои Чехова как культурные мифы). С другой стороны, миф – это ложь, которая скрывает действительность:

> *Когда очевидцы молчат, рождаются легенды. <...>. Проезжая по улице Горького, я вижу бронзового человека, очень заносчивого, и всякий раз искренне удивляюсь, что это памятник Маяковскому, настолько статуя не похожа на человека, которого я знал.*[272]

И задача автора в этой связи – разрушить эти мифы, ведь миф – это тоже схема, поэтому сразу возникает образный ряд, противопоставленный жизни – *окаменелости*, *монолит*: *Мне хотелось бы любящими глазами оживить несколько окаменелостей былого*[273]; *Я прежде всего хочу рассказать о человеке; он* [В. В. Маяковский. – И. Д.] *отнюдь не был «монолитом» – большой, сложный, с огромной волей и клубком порой противоречивых чувств*[274]. Он восстаёт против узости славы, однобокости легенд:

> *Из множества различных, порой противоречивых рассказов легче воссоздать облик человека <...>. Мне кажется, что слишком короткой, а главное, слишком узкой оказалась для Маяковского его посмертная слава.*[275]

Однобоким оказывается и миф об А. Модильяни в массовой культуре: *Герой фильма и романов – это Модильяни в минуту отчаяния, безумия. Но ведь Модильяни не только пил в «Ротонде», не только рисовал на бумаге, залитой кофе, он проводил дни, месяцы, годы перед мольбертом, писал маслом ню и портреты*[276].

Процесс демифологизации особенно важен, если миф, в понимании Эренбурга, полная ложь, опасная для культуры. Например, автор восстаёт против романтизации войны:

> *Нет для него оправдания, и никакие разговоры о том, что война в природе людей или что она школа мужества, никакие Киплинги и киплингствующие, никакая романтика «мужских бесед у костра» не прикроют ужаса убийства оптом, судьбы выкорчеванных поколений.*[277]

Характерный способ показать сложность жизни – опровержение всевозможных афоризмов, стереотипов, которые тоже являются своего рода культурными мифами:

> *Я увидел впервые Одессу; Я знал её по забавным анекдотам, и «Одесса-мама» меня удивила: она оказалась печальной*[278];

> *Французская пословица уверяет, что дверь должна быть либо открыта, либо закрыта. Нет, занавеска исповедальни может быть одновременно и опущена и приподнята*[279];

> *Был в Колонном зале, где рыдания перебивали траурный марш. Москва, та, что, согласно поговорке, не верит слезам, плакала навзрыд.*[280]

Понимая и провозглашая всю сложность жизни, Эренбург показывает её противоречия: как единство истории соседствует с изменчивостью и многообразием, непохожестью мира, как чужой, принципиально иной XX век служит всё же связи времён, как складываются сложные отношения жизни и искусства, человека и времени. Причём все эти противоположности не сталкиваются, не происходит взрыва, дисгармонии, а лишь рождают внутреннее напряжение мысли и слова автора. Силой осмысления он гармонизирует изображаемый мир.

Итак, в мемуарах Эренбурга эпоха открывается в людях, в бытовых мелочах, в газетных сообщениях, надо только задуматься, научиться мыслить, не забывать. И сам автор – тоже один из героев времени. И свою судьбу он предлагает как наглядный пример сохранения человечности в нечеловеческую эпоху, как выражение времени, как опыт осмысления жизни. Он не наставляет, а показывает – на собственном примере:

> *Приподымая занавеску исповедальни, скажу, что книга «Люди, годы, жизнь» родилась только потому, что я сумел в старости осуществить сказанные мною давно слова – победить то, что сделала со мною жизнь, и если не родиться заново, то найти достаточно сил, чтобы идти в ногу с молодостью.*[281]

Это принципиальные слова, в том числе отражающие и отношение личного и официального: победить извне навязанные обстоятельства – значит суметь их преодолеть, если невозможно совсем их отменить.

---

[1] Дымшиц А. Мемуары и история. *Октябрь* № 6, 1961, с. 198.

[2] Существовал и третий способ, позволяющий уйти от официальности, но требующий выхода из ego-словесного пространства в художественную форму, – автобиографический роман, что выводило изображаемое из сферы реальности, документа в сферу условности искусства, художественного вымысла.

[3] Фрезинский Б. Эренбург и Мандельштам. *Вопросы литературы* № 2, 2005, с. 314.

[4] Сарнов Б. М. У времени в плену. *Эренбург И. Люди, годы, жизнь*. В трех томах. Т. 1. Москва, 1990, с. 21.

[5] Зощенко М. *Антология сатиры и юмора России XX века*. Т. 39. Москва: ЭКСМО, 2006, с. 725.

[6] Там же, с. 725.

[7] Сарнов Б. М. У времени в плену. *Эренбург И. Люди, годы, жизнь*. В трех томах. Т. 1. Москва, 1990, с. 9–10, 16.

[8] Левицкий Л. Голос Паустовского. *Вопросы литературы* № 2, 2004, с. 311.

[9] Фёдоров Ф. П. От дневника к мемуару, или метаморфоза образа Тынянова в сознании Чуковского. *Dzenniki pisarzy rosyjskich*. Warszawa, 2006, с. 449.

[10] Там же, с. 448.

[11] Там же, с. 449.

[12] Там же.

[13] Фрезинский Б. Эренбург и Мандельштам. *Вопросы литературы* № 2, 2005, с. 307.

[14] Федин К. *Горький среди нас*. Москва, 1977, с. 162.

[15] Там же, с. 164–165.

[16] Там же, с. 166.

[17] Эренбург И. *Люди, годы, жизнь*. Т. 1. Москва, 1990, с. 46.

[18] Там же, с. 48.

[19] Там же, с. 86.

[20] Эренбург И. *Люди, годы, жизнь*. Т. 3. Москва, 1990, с. 472.

[21] Эренбург И. *Люди, годы, жизнь*. Т. 1. Москва, 1990, с. 48.

[22] Эренбург И. *Люди, годы, жизнь*. Т. 3. Москва, 1990, с. 250.

[23] Там же, с. 153.

[24] Эренбург И. *Люди, годы, жизнь*. Т. 1. Москва, 1990, с. 48.

[25] Там же, с. 52.

[26] Эренбург И. *Люди, годы, жизнь*. Т. 3. Москва, 1990, с. 82.

[27] Эренбург И. *Люди, годы, жизнь*. Т. 2. Москва, 1990, с. 311.

[28] Эренбург И. *Люди, годы, жизнь*. Т. 1. Москва, 1990, с.

[29] Эренбург И. *Люди, годы, жизнь*. Т. 3. Москва, 1990, с. 123.

[30] Эренбург И. *Люди, годы, жизнь*. Т. 1. Москва, 1990, с. 52.

[31] Эренбург И. *Люди, годы, жизнь*. Т. 2. Москва, 1990, с. 30.

[32] Эренбург И. *Люди, годы, жизнь*. Т. 3. Москва, 1990, с. 33.

[33] Эренбург И. *Люди, годы, жизнь*. Т. 1. Москва, 1990, с. 135.

[34] Эренбург И. *Люди, годы, жизнь*. Т. 2. Москва, 1990, с. 159.

[35] Там же, с. 156.

[36] Эренбург И. *Люди, годы, жизнь*. Т. 1. Москва, 1990, с. 56.

[37] Там же, с. 155.
[38] Там же, с. 137.
[39] Там же, с. 67.
[40] Там же, с. 61.
[41] Там же, с. 61–62.
[42] Там же, с. 62.
[43] Там же.
[44] Там же, с. 62–63.
[45] Там же, с. 63.
[46] Эренбург И. *Люди, годы, жизнь*. Т. 2. Москва, 1990, с. 291.
[47] Эренбург И. *Люди, годы, жизнь*. Т. 1. Москва, 1990, с. 91.
[48] Эренбург И. *Люди, годы, жизнь*. Т. 2. Москва, 1990, с. 137.
[49] Эренбург И. *Люди, годы, жизнь*. Т. 1. Москва, 1990, с. 156.
[50] Эренбург И. *Люди, годы, жизнь*. Т. 2. Москва, 1990, с. 350.
[51] Эренбург И. *Люди, годы, жизнь*. Т. 1. Москва, 1990, с. 420.
[52] Там же, с. 421.
[53] Эренбург И. *Люди, годы, жизнь*. Т. 2. Москва, 1990, с. 206.
[54] Там же, с. 136.
[55] Там же, с. 229.
[56] Там же, с. 232–233.
[57] Эренбург И. *Люди, годы, жизнь*. Т. 1. Москва, 1990, с. 530.
[58] Эренбург И. *Люди, годы, жизнь*. Т. 3. Москва, 1990, с. 189.
[59] Эренбург И. *Люди, годы, жизнь*. Т. 1. Москва, 1990, с. 328.
[60] Ср. у Н. Н. Берберовой: *И целый ряд издателей, издающих всё, что угодно, от воспоминаний Деникина и стихов Игоря Северянина до кулинарных книг* (Берберова 1996: 186–187).
[61] Эренбург И. *Люди, годы, жизнь*. Т. 1. Москва, 1990, с. 389.
[62] Эренбург И. *Люди, годы, жизнь*. Т. 1. Москва, 1990, с. 297.
[63] Там же, с. 548.
[64] Там же, с. 473.
[65] Там же, с. 293.
[66] Там же, с. 357.
[67] Там же, с. 388.
[68] Эренбург И. *Люди, годы, жизнь*. Т. 2. Москва, 1990, с. 153.
[69] Эренбург И. *Люди, годы, жизнь*. Т. 1. Москва, 1990, с. 472.
[70] Эренбург И. *Люди, годы, жизнь*. Т. 2. Москва, 1990, с. 56.
[71] Там же, с. 8.
[72] Эренбург И. *Люди, годы, жизнь*. Т. 3. Москва, 1990, с. 95.
[73] Там же, с. 178.

[74] Там же, с. 259.

[75] Там же, с. 243.

[76] Эренбург И. *Люди, годы, жизнь*. Т. 1. Москва, 1990, с. 46.

[77] Эренбург И. *Люди, годы, жизнь*. Т. 2. Москва, 1990, с. 296.

[78] Эренбург И. *Люди, годы, жизнь*. Т. 1. Москва, 1990, с. 409.

[79] Эренбург И. *Люди, годы, жизнь*. Т. 2. Москва, 1990, с. 168.

[80] А. Борщаговский, например, с горечью недоумевает: *Я, истерзанный свидетель 1949 года, был потрясён, вычитав из мемуаров почитаемого мною Эренбурга, что борьба с «безродными космополитами», оказывается, свелась к преследованию одного из самых невыразительных и законопослушных критиков. Почему Эренбург не решился хоть чуточку наклониться к бездне, к зияющему провалу?* (Борщаговский 1999: 11).

[81] Показательно, что многие критические статьи, посвящённые мемуарам Эренбурга, написаны в оправдательном тоне. Пафос защиты оказывается основным для А. Рубашкина: он вынужден согласиться с неполнотой воспоминаний, но подчёркивает их культурно-просветительскую задачу: *Эренбурговские портреты живут в нашей памяти, благодаря им читатели, зрители вновь обращаются к романам, стихам, поэмам, картинам художников, которых ценил Эренбург. Это была одна из его задач* (Рубашкин 1987: 24).

[82] Эренбург И. *Люди, годы, жизнь*. Т. 2. Москва, 1990, с. 353.

[83] Там же, с. 252.

[84] Эренбург И. *Люди, годы, жизнь*. Т. 3. Москва, 1990, с. 215.

[85] Эренбург И. *Люди, годы, жизнь*. Т. 1. Москва, 1990, с. 206–207.

[86] Там же, с. 306.

[87] Там же, с. 249.

[88] Эренбург И. *Люди, годы, жизнь*. Т. 3. Москва, 1990, с. 41.

[89] Эренбург И. *Люди, годы, жизнь*. Т. 3. Москва, 1990, с. 6.

[90] Эренбург И. *Люди, годы, жизнь*. Т. 1. Москва, 1990, с. 441.

[91] Эренбург И. *Люди, годы, жизнь*. Т. 3. Москва, 1990, с. 43.

[92] Эренбург И. *Люди, годы, жизнь*. Т. 1. Москва, 1990, с. 513.

[93] Эренбург И. *Люди, годы, жизнь*. Т. 3. Москва, 1990, с. 253–254.

[94] Там же, с. 30.

[95] Там же, с. 251.

[96] Эренбург И. *Люди, годы, жизнь*. Т. 2. Москва, 1990, с. 42.

[97] Эренбург И. *Люди, годы, жизнь*. Т. 1. Москва, 1990, с. 49.

[98] Там же, с. 49–50.

[99] Там же, с. 50.

[100] Там же.

[101] Эренбург И. *Люди, годы, жизнь*. Т. 3. Москва, 1990, с. 346.

[102] Эренбург И. *Люди, годы, жизнь*. Т. 1. Москва, 1990, с. 97.

[103] Там же, с. 409.
[104] Там же, с. 170.
[105] Там же, с. 393.
[106] Там же, с. 416.
[107] Там же, с. 68.
[108] Эренбург И. *Люди, годы, жизнь.* Т. 2. Москва, 1990, с. 232.
[109] Эренбург И. *Люди, годы, жизнь.* Т. 1. Москва, 1990, с. 183.
[110] Там же, с. 321.
[111] Эренбург И. *Люди, годы, жизнь.* Т. 2. Москва, 1990, с. 88.
[112] Эренбург И. *Люди, годы, жизнь.* Т. 1. Москва, 1990, с. 342.
[113] Там же, с. 60–61.
[114] Там же, с. 498.
[115] Там же, с. 60.
[116] Там же, с. 450.
[117] Там же, с. 79.
[118] Эренбург И. *Люди, годы, жизнь.* Т. 3. Москва, 1990, с. 250.
[119] Эренбург И. *Люди, годы, жизнь.* Т. 1. Москва, 1990, с. 52.
[120] Эренбург И. *Люди, годы, жизнь.* Т. 2. Москва, 1990, с. 384.
[121] Эренбург И. *Люди, годы, жизнь.* Т. 1. Москва, 1990, с. 438.
[122] Эренбург И. *Люди, годы, жизнь.* Т. 2. Москва, 1990, с. 76.
[123] Там же, с. 318.
[124] Там же, с. 159.
[125] Там же, с. 92–93.
[126] Эренбург И. *Люди, годы, жизнь.* Т. 1. Москва, 1990, с. 67.
[127] Там же, с. 332.
[128] Эренбург И. *Люди, годы, жизнь.* Т. 3. Москва, 1990, с. 204.
[129] Эренбург И. *Люди, годы, жизнь.* Т. 1. Москва, 1990, с. 397.
[130] Эренбург И. *Люди, годы, жизнь.* Т. 2. Москва, 1990, с. 22.
[131] Эренбург И. *Люди, годы, жизнь.* Т. 3. Москва, 1990, с. 198.
[132] Там же, с. 202.
[133] Эренбург И. *Люди, годы, жизнь.* Т. 1. Москва, 1990, с. 509.
[134] Эренбург И. *Люди, годы, жизнь.* Т. 2. Москва, 1990, с. 196.
[135] Там же, с. 28.
[136] Эренбург И. *Люди, годы, жизнь.* Т. 3. Москва, 1990, с. 276.
[137] Эренбург И. *Люди, годы, жизнь.* Т. 1. Москва, 1990, с. 238.
[138] Эренбург И. *Люди, годы, жизнь.* Т. 3. Москва, 1990, с. 41.
[139] Там же, с. 97.
[140] Эренбург И. *Люди, годы, жизнь.* Т. 1. Москва, 1990, с. 486.
[141] Там же, с. 398.

[142] Эренбург И. *Люди, годы, жизнь*. Т. 3. Москва, 1990, с. 150.
[143] Эренбург И. *Люди, годы, жизнь*. Т. 1. Москва, 1990, с. 216.
[144] Эренбург И. *Люди, годы, жизнь*. Т. 2. Москва, 1990, с. 64.
[145] Там же, с. 311.
[146] Там же, с. 371–372.
[147] Эренбург И. *Люди, годы, жизнь*. Т. 1. Москва, 1990, с. 76–77.
[148] Эренбург И. *Люди, годы, жизнь*. Т. 2. Москва, 1990, с. 140.
[149] Эренбург И. *Люди, годы, жизнь*. Т. 3. Москва, 1990, с. 123.
[150] Эренбург И. *Люди, годы, жизнь*. Т. 1. Москва, 1990, с. 351.
[151] Эренбург И. *Люди, годы, жизнь*. Т. 2. Москва, 1990, с. 163.
[152] Эренбург И. *Люди, годы, жизнь*. Т. 1. Москва, 1990, с. 129.
[153] Там же, с. 149.
[154] Там же, с. 257.
[155] Там же, с. 359.
[156] Вообще, сравнение мемуаров И. Г. Эренбурга и Н. Н. Берберовой весьма плодотворно, потому что в основе своей они содержат схожие принципы, но значительно отличаются их реализацией (см. подробнее: Дворецкая И. О двух моделях русской эмигрантской мемуарной прозы. *Русская литература в европейском контексте – II*. Warszawa, 2009, с. 189–197.).
[157] Эренбург И. *Люди, годы, жизнь*. Т. 1. Москва, 1990, с. 46.
[158] Эренбург И. *Люди, годы, жизнь*. Т. 3. Москва, 1990, с. 70.
[159] Там же, с. 116.
[160] Эренбург И. *Люди, годы, жизнь*. Т. 1. Москва, 1990, с. 249.
[161] Эренбург И. *Люди, годы, жизнь*. Т. 3. Москва, 1990, с. 15.
[162] Эренбург И. *Люди, годы, жизнь*. Т. 2. Москва, 1990, с. 85.
[163] Там же, с. 179.
[164] Эренбург И. *Люди, годы, жизнь*. Т. 3. Москва, 1990, с. 230.
[165] Там же, с. 345.
[166] Там же, с. 231.
[167] Эренбург И. *Люди, годы, жизнь*. Т. 1. Москва, 1990, с. 544.
[168] Эренбург И. *Люди, годы, жизнь*. Т. 2. Москва, 1990, с. 179.
[169] Там же, с. 179.
[170] Там же, с. 141.
[171] Эренбург И. *Люди, годы, жизнь*. Т. 1. Москва, 1990, с. 143.
[172] Эренбург И. *Люди, годы, жизнь*. Т. 3. Москва, 1990, с. 295.
[173] Там же, с. 120.
[174] Эренбург И. *Люди, годы, жизнь*. Т. 2. Москва, 1990, с. 386.
[175] Эренбург И. *Люди, годы, жизнь*. Т. 1. Москва, 1990, с. 419.
[176] Эренбург И. *Люди, годы, жизнь*. Т. 2. Москва, 1990, с. 209.
[177] Там же, с. 139.

[178] Эренбург И. *Люди, годы, жизнь.* Т. 1. Москва, 1990, с. 52.
[179] Там же, с. 429.
[180] Эренбург И. *Люди, годы, жизнь.* Т. 3. Москва, 1990, с. 344.
[181] Эренбург И. *Люди, годы, жизнь.* Т. 1. Москва, 1990, с. 426.
[182] Эренбург И. *Люди, годы, жизнь.* Т. 2. Москва, 1990, с. 207.
[183] Эренбург И. *Люди, годы, жизнь.* Т. 3. Москва, 1990, с. 462.
[184] Эренбург И. *Люди, годы, жизнь.* Т. 2. Москва, 1990, с. 326.
[185] Эренбург И. *Люди, годы, жизнь.* Т. 1. Москва, 1990, с. 413.
[186] Там же, с. 319.
[187] Там же, с. 301.
[188] Эренбург И. *Люди, годы, жизнь.* Т. 3. Москва, 1990, с. 158.
[189] Эренбург И. *Люди, годы, жизнь.* Т. 1. Москва, 1990, с. 81–82.
[190] Эренбург И. *Люди, годы, жизнь.* Т. 2. Москва, 1990, с. 61.
[191] Эренбург И. *Люди, годы, жизнь.* Т. 3. Москва, 1990, с. 322.
[192] Эренбург И. *Люди, годы, жизнь.* Т. 2. Москва, 1990, с. 377.
[193] Эренбург И. *Люди, годы, жизнь.* Т. 3. Москва, 1990, с. 82.
[194] Эренбург И. *Люди, годы, жизнь.* Т. 1. Москва, 1990, с. 171.
[195] Там же, с. 161.
[196] Эренбург И. *Люди, годы, жизнь.* Т. 2. Москва, 1990, с. 52.
[197] Эренбург И. *Люди, годы, жизнь.* Т. 3. Москва, 1990, с. 260.
[198] Эренбург И. *Люди, годы, жизнь.* Т. 1. Москва, 1990, с. 419.
[199] Там же, с. 299.
[200] Там же, с. 280.
[201] Эренбург И. *Люди, годы, жизнь.* Т. 3. Москва, 1990, с. 333.
[202] Там же, с. 180–181.
[203] Эренбург И. *Люди, годы, жизнь.* Т. 2. Москва, 1990, с. 264.
[204] Поэтому утверждение о *достаточно бесхитростном почерке* Эренбурга-мемуариста (Анастасьев 2000: 9) кажется несколько поверхностным. Сложность композиционного построения книги не уступает *изощрённости* прозы автора *Хулио Хуренито*.
[205] Эренбург И. *Люди, годы, жизнь.* Т. 3. Москва, 1990, с. 215.
[206] Эренбург И. *Люди, годы, жизнь.* Т. 1. Москва, 1990, с. 367.
[207] Там же, с. 491.
[208] Там же, с. 399.
[209] Там же, с. 503–504.
[210] Там же, с. 552.
[211] Там же, с. 122.
[212] Эренбург И. *Люди, годы, жизнь.* Т. 3. Москва, 1990, с. 115.
[213] Эренбург И. *Люди, годы, жизнь.* Т. 1. Москва, 1990, с. 261.

[214] Эренбург И. *Люди, годы, жизнь*. Т. 3. Москва, 1990, с. 44.
[215] Эренбург И. *Люди, годы, жизнь*. Т. 1. Москва, 1990, с. 294.
[216] Эренбург И. *Люди, годы, жизнь*. Т. 3. Москва, 1990, с. 136.
[217] Дымшиц А. Мемуары и история. *Октябрь*. № 6, 1961, с. 196.
[218] Эренбург И. *Люди, годы, жизнь*. Т. 2. Москва, 1990, с. 201.
[219] Эренбург И. *Люди, годы, жизнь*. Т. 1. Москва, 1990, с. 81.
[220] Там же, с. 557.
[221] Там же, с. 479–480.
[222] Эренбург И. *Люди, годы, жизнь*. Т. 3. Москва, 1990, с. 17.
[223] Там же, с. 291.
[224] Эренбург И. *Люди, годы, жизнь*. Т. 1. Москва, 1990, с. 59.
[225] Там же, с. 534.
[226] Эренбург И. *Люди, годы, жизнь*. Т. 3. Москва, 1990, с. 219.
[227] Эренбург И. *Люди, годы, жизнь*. Т. 1. Москва, 1990, с. 503.
[228] Там же, с. 445.
[229] Эренбург И. *Люди, годы, жизнь*. Т. 3. Москва, 1990, с. 54.
[230] Эренбург И. *Люди, годы, жизнь*. Т. 1. Москва, 1990, с. 532.
[231] Там же, с. 454.
[232] Там же, с. 221–222.
[233] Там же, с. 393.
[234] Там же, с. 510.
[235] Там же, с. 500.
[236] Эренбург И. *Люди, годы, жизнь*. Т. 3. Москва, 1990, с. 49.
[237] Там же, с. 203.
[238] Эренбург И. *Люди, годы, жизнь*. Т. 1. Москва, 1990, с. 130.
[239] Там же, с. 462.
[240] Там же, с. 507.
[241] Эренбург И. *Люди, годы, жизнь*. Т. 3. Москва, 1990, с. 82–83.
[242] Там же, с. 259–260.
[243] Эренбург И. *Люди, годы, жизнь*. Т. 2. Москва, 1990, с. 53.
[244] Там же, с. 200.
[245] Там же, с. 53.
[246] Эренбург И. *Люди, годы, жизнь*. Т. 1. Москва, 1990, с. 54.
[247] Там же, с. 366.
[248] Там же, с. 415.
[249] Эренбург И. *Люди, годы, жизнь*. Т. 2. Москва, 1990, с. 72–73.
[250] Эренбург И. *Люди, годы, жизнь*. Т. 1. Москва, 1990, с. 64.
[251] Там же, с. 59–60.
[252] Горький М. *Собрание сочинений в 30 томах*. Т. 27. Москва, 1953, с.

[253] Берберова Н. *Курсив мой*: Автобиография. Москва: Согласие, 1996, с. 602.
[254] Топоров В. Н. *Миф. Ритуал. Символ. Образ: исследования в области мифопоэтического*. Москва, 1995, с. 5
[255] Эренбург И. *Люди, годы, жизнь*.Т. 3. Москва, 1990, с. 66.
[256] Эренбург И. *Люди, годы, жизнь*. Т. 1. Москва, 1990, с. 62.
[257] Эренбург И. *Люди, годы, жизнь*. Т. 2. Москва, 1990, с. 291.
[258] Там же, с. 300.
[259] Там же, с. 217.
[260] Эренбург И. *Люди, годы, жизнь*. Т. 1. Москва, 1990, с. 123.
[261] Там же, с. 536.
[262] Эренбург И. *Люди, годы, жизнь*. Т. 2. Москва, 1990, с. 141.
[263] Эренбург И. *Люди, годы, жизнь*. Т. 1. Москва, 1990, с. 81–82.
[264] Эренбург И. *Люди, годы, жизнь*. Т. 3. Москва, 1990, с. 49.
[265] Эренбург И. *Люди, годы, жизнь*. Т. 1. Москва, 1990, с. 417.
[266] Там же, с. 557.
[267] Там же, с. 251.
[268] Там же, с. 172.
[269] Там же, с. 297.
[270] Эренбург И. *Люди, годы, жизнь*. Т. 2. Москва, 1990, с. 316.
[271] Эренбург И. *Люди, годы, жизнь*. Т. 1. Москва, 1990, с. 506.
[272] Там же, с. 47.
[273] Там же, с. 49.
[274] Там же, с. 259.
[275] Там же.
[276] Там же, с. 168.
[277] Эренбург И. *Люди, годы, жизнь*. Т. 2. Москва, 1990, с. 393.
[278] Эренбург И. *Люди, годы, жизнь*. Т. 1. Москва, 1990, с. 433.
[279] Эренбург И. *Люди, годы, жизнь*. Т. 2. Москва, 1990, с. 183.
[280] Эренбург И. *Люди, годы, жизнь*. Т. 1. Москва, 1990, с. 439.
[281] Эренбург И. *Люди, годы, жизнь*. Т. 2. Москва, 1990, с. 78.

ЛИТЕРАТУРА

Анастасьев Н. Тема спичек. *Вопросы литературы* № 1, 2000.
Берберова Н. *Курсив мой*: Автобиография. Москва: Согласие, 1996.
Борщаговский А. Возраст мемуаров. *Вопросы литературы* № 1, 1999.
Горький М. *Собрание сочинений в 30 томах*. Т. 27. Москва: Гослитиздат, 1953.
Дворецкая И. О двух моделях русской эмигрантской мемуарной прозы. *Русская литература в европейском контексте – II*. Warszawa, 2009, с. 189–197.
Дымшиц А. Мемуары и история. *Октябрь*. № 6, 1961.

Зощенко М. *Антология сатиры и юмора России XX века.* Т. 39. Москва: ЭКСМО, 2006.

Левицкий Л. Голос Паустовского. *Вопросы литературы* № 2, 2004.

Рубашкин А. «Минувшее проходит предо мною...». *Литературное обозрение* № 5, 1987.

Сарнов Б. М. У времени в плену. *Эренбург И. Люди, годы, жизнь.* В трех томах. Т. 1. Москва: Советский писатель, 1990.

Топоров В. Н. *Миф. Ритуал. Символ. Образ: исследования в области мифопоэтического.* Москва: Прогресс – Культура, 1995.

Федин К. *Горький среди нас.* Москва: Советский писатель, 1977.

Фёдоров Ф. П. От дневника к мемуару, или метаморфоза образа Тынянова в сознании Чуковского. *Dzenniki pisarzy rosyjskich*. Warszawa, 2006.

Фрезинский Б. Эренбург и Мандельштам. *Вопросы литературы* № 2, 2005.

Эренбург И. *Люди, годы, жизнь.* В трех томах. Москва: Советский писатель, 1990.

Ж. Е. Бадин

«ФИЗИКИ» И «ЛИРИКИ» ЭПОХИ «ОТТЕПЕЛИ»

Summary

'Physicists' and 'Lyricists' in the Epoch of 'Thaw'

In 1959 in the newspaper called 'Literaturnaya gazeta' (13 October), a poem by Boris Sluckiy 'Physicists and Lyricists' was published that had become a symbolic point of reference in the argument between 'physicists' and 'lyricists'. On the pages of Komsomolskaya Pravda a hot discussion was carried out – the technicians I. Poletayev and A. Lyapunov objected to I. Erenburg who was protecting the aesthetical views of 'lyricists'. The epoch of 'Thaw' had become, to quote B. Sluckiy, a 'smoke break', a specific pause in the totalitarian propagation of the soviet ideology implied in different texts of socialist realism. The relations between thinkers (artistic intelligentsia) and the regime (the authority) in the epoch of Stalin were quite revealing.

In many respects, the time of the 'Thaw' is also the epoch when a man of a creative profession was rehabilitated. In the notorious argument – who are more needed – 'physicists' or 'lyricists' – very often the odds were in the favour of the former. But the very fact of returning 'physicists' and 'lyricists' on the forestage in the epoch of 'Thaw' seems to be extremely significant as they were discredited and moved aside to the periphery by the art of socialist realism in the 1920 – 1940s.

Key-words: 'Thaw', physics and poetry, Socialist Realism, art, science

*

В 1959 году в *Литературной газете* за 13 октября было опубликовано стихотворение Бориса Слуцкого *Физики и лирики*, позднее включенное автором в сборник *Сегодня и вчера* (1961):

Что-то физики в почете.
Что-то лирики в загоне.
Дело не в сухом расчете,
дело в мировом законе.
Значит, что-то не раскрыли
мы, что следовало нам бы!
Значит, слабенькие крылья –
наши сладенькие ямбы,

и в пегасовом полете
не взлетают наши кони...
То-то физики в почете,
то-то лирики в загоне.
Это самоочевидно.
Спорить просто бесполезно.
Так что даже не обидно,
а скорее интересно
наблюдать, как, словно пена,
опадают наши рифмы
и величие степенно
отступает в логарифмы.[1]

Сам Борис Слуцкий позднее вспоминал, что это *не совсем мое, <...> отделившееся от меня стихотворение*[2], написанное во время летнего отдыха в лодке на Оке близ Тарусы, вызвало неоднозначную реакцию и нешуточные споры. В книге *О себе и о других* Слуцкий напишет, что больше других возмущался Михаил Дудин и даже на возражение, что стихотворение шутливое и безобидное, резко ответил: *А мы шуток не понимаем*[3].

На страницах *Комсомольской правды* развернулась бурная дискуссия – «технари» А. А. Ляпунов[4] и И. А. Полетаев[5] выступили против И. Эренбурга, защищавшего эстетические взгляды «лириков». И – что несколько удивительно, но в то же время весьма симптоматично – что в этом споре Борис Слуцкий поддержал не Эренбурга, а его противников. С одной стороны, Эренбургу посвящено, наверное, самое знаменитое стихотворение Б. Слуцкого *Лошади в океане*, написанное в 1951 году, но впервые опубликованное только в 1956 году в журнале *Пионер* как детское стихотворение о животных.

Эренбург был одним из первых, кто высоко оценил творческое дарование Б. Слуцкого. Так, после одного из выступлений, во время которого Слуцкий прочитал стихотворение *Госпиталь*, Эренбург заметил: *Ну, это будет напечатано через двести лет*[6]. В своей книге воспоминаний *Люди, годы, жизнь* И. Эренбург отмечал смелость Б. Слуцкого, который вскоре после смерти Сталина прочитал четверостишие, ярко выразившее обозначившийся рубеж двух культурных эпох:

Эпоха зрелищ кончена,
Идет эпоха хлеба,
И перекур объявлен
Всем штурмовавшим небо...[7]

При этом, многие современники и коллеги не смогли простить Слуцкому его выступления против Бориса Пастернака на собрании Союза писателей СССР 31 октября 1958 года, на котором Пастернак был исключён из рядов союза. Слуцкий осудил публикацию романа *Доктор Живаго* на Западе. В своей статье *Четыре судьбы* Револьд Банчуков утверждает, что *позднее Слуцкий скажет В. Кардину, не оправдывая себя: «Сработал механизм партийной дисциплины»*[8].

Не берусь утверждать, что и в случае полемики между «физиками» и «лириками» *сработал механизм партийной дисциплины* или, скорее всего, сказалось общее умонастроение эпохи, завороженной успехами «физиков». Неслучайно даже в названии стихотворения «физики» предшествуют «лирикам», правда, справедливости ради следует отметить, что Б. Слуцкий в конце жизни в 1984 году напишет стихотворение *Лирики и физики*, но никакого резонанса, ни художественного, ни общественного оно уже не получит.

Эпоха «оттепели» и стала, говоря словами Б. Слуцкого – «перекуром», своеобразной паузой в тоталитарно-тотальном насаждении советской идеологии, воплощавшейся в различных текстах социалистического реализма. Отношения между мыслителями (творческой интеллигенцией) и режимом (властью) в сталинскую эпоху весьма показательны. Практически ни у кого уже не осталось иллюзий о том, что режим и интеллектуалы могут в каких-то обстоятельствах быть автономными и независимыми системами. В СССР просто не существовало и не могло существовать чего-то вне истории, точнее сказать, вне правительства или партии. Власть лишь поощряла канонизацию основополагающей фабулы – и нормативным героем становился представитель рабочего или крестьянского мира, что нашло свое отражение как в государственной символике, так и в произведениях всех видов искусств.

Даже в КНДР, сохраняющей верность многим заветам чучхе, в 1982 году был установлен обелиск высотой 170 метров, у подножия которого расположена тридцатиметровая бронзовая скульптурная группа из трёх фигур, представляющих крестьянина, держащего в руках серп, рабочего, держащего молот, и расположившегося между ними трудового интеллигента, крепко сжимающего кисть художника. Вообразить появление представителя пусть и трудовой интеллигенции в знаменитой скульптуре В. Мухиной *Рабочий и колхозница* в середине 1930-х годов, да к тому же на шаг впереди двух основных фигур просто не представляется возможным. Главными героями советских кинолент становились ткачихи (*Светлый путь*), шахтеры

(*Шахтеры*, *Большая жизнь*), трактористы (*Трактористы*), свинарки и пастухи (*Свинарка и пастух*) и *Другие люди нашего колхоза*, поющие хорошо поставленными голосами.

Об отношении же правящей элиты к интеллигенции хорошо известно из работ и уже набивших оскомину цитат В. И. Ленина, А. В. Луначарского, Л. Д. Троцкого И. В. Сталина. На протяжении десятилетий отечественная публицистика, литература и кинематограф воспевали преимущественно «простых тружеников». *Интеллигент если и появлялся на экране или на страницах книг, то в образе «милого чудака», который и укоренился в массовом сознании: очки, рассеянность, физическая немощь, житейская неприспособленность – словом, нечто комическое, карикатурное*[9]. Как правило, интеллигент очень часто оказывался носителем ложных ценностей, в лучшем случае становился объектом насмешек, в худшем объявлялся вредителем или шпионом со всеми вытекающими из этого последствиями.

Эпоха «оттепели» – это еще во многих отношениях эпоха реабилитации человека творческой профессии. Если говорить о кино 1960-х годов, то можно вспомнить два характерных эпизода из комедий *Я шагаю по Москве* и *Берегись автомобиля*. В первом фильме – полотер, гениально сыгранный Владимиром Басовым, с легкостью усаживается в профессорское, редакторское кресло и устраивает выволочку начинающему писателю-сибиряку. В обществе, в котором *любая кухарка может управлять государством*, полотер с легкостью может рассуждать о литературе, тем более вооружившись тезисами о писателе как об *инженере человеческих душ*, *правде жизни*, и *правде характера*. Во втором фильме руководитель народного театра, не менее гениально сыгранный Е. Евстигнеевым, открыто заявляет собравшимся актерам: *Есть мнение..., кроме того, актёр должен где-то работать. Нехорошо, если он... неправильно, если он целый день, понимаете, болтается в театре! Ведь, насколько Ермолова играла бы лучше вечером, если бы она днем, понимаете работала у шлифовального станка*[10]. Все эти нападки вложены в уста комических персонажей и ощущаются зрителями уже не как норма, но как антинорма, абсурдная по своей сути. Хотя проницательный зритель отлично понимал, что означала фраза *есть мнение* и без труда догадывался, чье это мнение.

Противостояние физиков и лириков не было открытием «оттепели». В основе этого противостояния достаточно давнее противопоставление естественников и гуманитариев, наиболее ярко воплотившееся в спорах второй половины XIX века, в период, когда мощно заявляет о себе позитивистский вектор. Достаточно вспомнить не-

большой фрагмент из романа И. С. Тургенева *Отцы и дети* – один из многочисленных споров Павла Петровича с Базаровым:

> *Что касается до меня,– заговорил он опять, не без некоторого усилия,– я немцев, грешный человек, не жалую. О русских немцах я уже не упоминаю: известно, что это за птицы. Но и немецкие немцы мне не по нутру. Ещё прежние туда-сюда; тогда у них были – ну, там Шиллер, что ли, Гёте... Брат вот им особенно благоприятствует... А теперь пошли всё какие-то химики да материалисты...*
>
> *Порядочный химик в двадцать раз* ***полезнее*** *всякого поэта,– перебил Базаров.*[11]

Но если в рамках культуры XIX века еще возможен спор, то в стихотворении Б. Слуцкого явно подчеркивается доминирующее положение «физиков».

> *То-то физики в почете,*
> *то-то лирики в загоне.*
> *Это самоочевидно.*
> *Спорить просто бесполезно.*[12]

Хотя в советской печати развернулась бурная дискуссия, где стороны выясняли, кто «более нужен» и «полезен» – «физики» или «лирики», перевес зачастую оказывался на стороне первых. Но чрезвычайно важным мне представляется сам факт возвращения на авансцену в «оттепельную» эпоху «лириков», дискредитированных и отодвинутых на периферию искусством социалистического реализма 1920 – 1940-х гг.

В основе спора лежит принципиальное расхождение по вопросу о пути человечества. Если «технари-физики» пытаются вывести универсальную ФОРМУЛУ, то «гуманитарии-лирики» ищут заветное СЛОВО. Слово, которое *было в начале* и *которое было у Бога*. Культуролог В. М. Розин в статье *Дилеммы культурологии* очень точно определяет сложившуюся оппозицию:

> *Для инженера гуманитарий нередко выглядит и ведёт себя как марсианин (поскольку, живя в мире технической цивилизации, он не хочет признавать этот мир), для гуманитария технически ориентированный человек не менее странен (технический человек и технический мир напоминают рациональное устройство, устрашающую или, напротив, удобную машину)...*[13]

Естественно, что культурная и идеологическая обстановка, сложившаяся в Советском Союзе, даже в «оттепельную» эпоху не была го-

това к открытому сопоставлению и открытому противопоставлению рабоче-крестьянского вектора с вектором творческой интеллигенции. Но при этом, безусловно, «оттепель» следует считать первой ступенькой в деле раскрепощения советского общества. Появление спора между «физиками» и «лириками» разрушало одну из важнейших советских установок – единогласие по всем вопросам государственной и личной жизни, единообразие вкусов и т.п. В споре естественных наук и наук гуманитарных, а также в споре науки и искусства у условных «физиков» несомненно были преимущества. «Физики» (хотя их личные взгляды могли быть вполне независимыми) были гораздо более любимы государством, чем «лирики». В «физиках» власть была прямо заинтересована, поскольку на них и их открытиях держалась оборонная промышленность и безопасность страны в период холодной войны. Достижения «физиков» оказывались более зримыми и материально ощутимыми. На «оттепельную» эпоху приходится целая плеяда Нобелевских премий, полученных в области естественных наук. В 1956 г. химик Н. Н. Семенов разделил Нобелевскую премию с английским исследователем С. Хиншелвудом. В 1958 году *За открытие и истолкование эффекта Вавилова-Черенкова* премия была присуждена сразу трем советским ученым – П. А. Черенкову, И. М. Франку, И. Е. Тамму, это была первая нобелевская премия, присужденная советским гражданам. В 1962 году премия была присуждена Л. Д. Ландау, а в 1964 г. ее обладателями стали Н. Г. Басов и А. М. Прохоров. Известный шутник и создатель «Теории счастья» Лев Ландау стал своеобразной эмблемой советского физика. По свидетельству современников, его портреты, как и портреты Хэмингуэя украшали стены многих квартир советской интеллигенции. А многим засекреченным физикам-ядерщикам Р. Рождественский посвятил стихотворение: *Людям, чьих фамилий я не знаю*:

До поры и до времени всё-таки
Остаётесь вы безымянными.
Безымянными. Нелюдимыми.
Гениальными невидимками...
Каждый школьник в грядущем мире
Вашей жизнью хвастаться будет...
Низкий – низкий поклон вам, люди.
Вам, Великие. Без фамилий.[14]

Именно «физики», в широком смысле этого слова, обеспечивали народную гордость за успехи в области космонавтики. Власть намеренно подогревала интерес к космической сфере. 4 октября 1957 года

и 12 апреля 1961 года – эти даты навсегда врезались в память поколения шестидесятников и семидесятников. Сегодня это не просто реальная часть биографии и памяти конкретных людей, но и элемент общей легенды, державной картины советской истории. Наряду с победой в Отечественной войне, полет в космос остается по сегодняшний день самым главным и наиболее общим позитивным символом советского строя, советской эпохи в массовом сознании. Мечта нескольких поколений советских детей стать космонавтами была весьма органичной и естественной. Ведь полететь в космос было едва ли не проще, чем выехать за границу СССР, особенно в капиталистическую страну.

Присущая культуре «физиков» романтизация научного познания и научно-технического прогресса оказала огромное влияние на развитие науки и весь советский быт. В искусстве ярчайшим примером, отражающим взгляды «физиков», стала научно-фантастическая проза. Культуролог Лилия Брусиловская в своей статье *Культура повседневности в эпоху «оттепели»* в качестве основного фактора смены кода повседневности в середине и конце 1950-х гг. называет большую открытость западному миру и западным ценностям. *Вместе с изменением образа Запада в сознании советских людей в повседневный быт и образ жизни пришли новые культурные реалии*[15], и далее говорит о двух мощных потоках, обрушившихся на советского человека в 1950-е годы. Речь идет о западном кинематографе и западной (американской джазовой) музыке. Не менее важным представляется и поток западной научно-фантастической прозы, представленный как на страницах журнала *Иностранная литература*, так и в отдельных изданиях. Благодаря стараниям знаменитого теоретика перевода Норы Галь советскому читателю стали доступны произведения Рэя Брэдбери, Азимова и Кларка, Желязны и Ле Гуин, Старджона и Шекли. Параллельно выходили романы отечественных писателей Ивана Ефремова, братьев Стругацких, чуть позднее Кира Булычева, по популярности не уступавшие, а порой даже превосходившие западные аналоги.

В повести братьев Стругацких *Далекая Радуга* (1962) можно найти художественное воплощение «оттепельного» спора между физиками и лириками:

> *Человечество накануне раскола. Эмоциолисты и логики – по-видимому, он имеет в виду людей искусства и науки – становятся чужими друг другу, перестают друг друга понимать и перестают друг в друге нуждаться. Человек рождается эмоциолистом или*

логиком. Это лежит в самой природе человека. И когда-нибудь человечество расколется на два общества, так же чуждые друг другу, как мы чужды леонидянам...[16]

Трагедия главного героя актуализирует проблему соотношения и роли науки и искусства, мира разума и мира чувств. Это можно было бы назвать спором «физиков» и «лириков» XXII века. Повесть затрагивает проблему дозволенности научного познания, научного эгоизма. В финале Стругацкие подводят читателя к мысли, что для людей будущего наука и искусство равноценны, и существующий спор и проблема выбора – не более чем фикция.

Своеобразной кульминацией спора «физиков» и «лириков» становится фильм М. Ромма *Девять дней одного года*. Фильм не снискал бы такой популярности, если бы это был фильм только о физиках. Это был фильм о современниках. Современной была не только их специальность, обстановка, в которой они работали, современны были их мысли, их поступки. Гусев и Куликов были задуманы режиссером как антиподы, но они части целого. Ромм создает настоящее «оттепельное» кино – кино-размышление. Его герои думают вслух, говорят о том, о чем хочется говорить им самим, а не автору. Неслучайно критики находили параллели между Куликовым и Гамлетом, одинаково блистательно сыгранными И. Смоктуновским. Обе роли были остры, свежи и необычны своими человеческими качествами.

Фильм остался моментальным снимком исторического мгновения, с его радостной верой в могущество познающего разума; с его надеждой, что главное в жизни человечества случится уже завтра; с его готовностью работать на это завтра до самозабвения и самопожертвования и с его иронией к самому себе, к собственным готовностям. А главное, с его счастливым ощущением обновления.[17]

В создании особой «оттепельной» атмосферы заслуги лириков не менее значимы. В эпоху «оттепели» происходит процесс обновления в театре и кинематографе, живописи и музыке. Можно вспомнить и художественные выставки в Манеже и Музее изобразительных искусств, вечера поэзии в Политехническом музее и открытие летом 1958 г. памятника Маяковскому, где поэты прямо на площади читали свои стихи. Появившийся в 1960-е годы феномен авторской песни и субкультура туристов-походников во многом сгладила противоречия предшествующих лет. Неслучайно одни из самых ли-

рических песен были сочинены геофизиком А. М. Городницким. «Физики» на какое-то время (по-крайней мере в выходные дни) захотели побыть «лириками». Центральной практикой этой субкультуры было коллективное пение у костра под гитару – в результате чего авторская песня превратилась в массовый жанр. О единении «физиков» и «лириков» свидетельствует и одноименное стихотворение Марка Львовского:

Физики и лирики,
На родных просторах,
Барды и сатирики,
Лили воду в спорах!

Кто из них ценнее,
До сих пор решают,
Ярче и мудрее,
Всё ещё не знают!

<...>
Подтвердят историки,
Песни на привале,
Физики и лирики,
Вместе напевали![18]

С середины 1950-х годов стало выходить множество новых литературно-художественных журналов и альманахов (*Юность*, *Москва*, *Нева* и др.). Это время ознаменовалось приходом нового поколения поэтов, прозаиков и драматургов. Широкую известность получили имена Евгения Евтушенко, Андрея Вознесенского, Беллы Ахмадулиной, Василия Аксенова, Юрия Казакова и многих других. Вот только властям осознать, что признание на Западе художественных достоинств романа Б. Пастернака *Доктор Живаго* явление не менее значимое, чем запуск спутника, к сожалению, не удалось. Иллюзии, связанные с «оттепелью», первыми стали рассеиваться в лагере пресловутых «лириков», они первыми ощутили на себе закручивание гаек брежневской эпохи.

В современном обществе спор не имеет такого вектора напряженности. Идеи и методы естественнонаучного знания уже давно стали проникать в гуманитарные науки, и наоборот. Однако в массовом сознании сохранились определенные стереотип, которые можно обозначить следующим образом: *По большему счету, «лирики» – занимаются ерундой (словоблудием), и в них нет необходимости. «Физики» являются самодостаточными и не нуждаются в «лириках», скрываю-*

щих свою необразованность за словесными конструкциями, что характерно не только для советского, но и для западного общества, о чем в своих воспоминаниях писал Ричард Фейнман:

> *– Чем вы занимаетесь? Вы ведь наверняка не профессор? – Вот именно что профессор. – Профессор чего? – Физики. – А! Ну, наверное, в этом-то все и дело! – Какое дело? – Да понимаете, я стенограф, набираю на моей машинке все, что тут говорят. Так вот, когда выступают все прочие, я ввожу их слова, а о чем идет речь, не понимаю. А каждый раз как вы задаете вопрос или что-нибудь произносите, я понимаю все до точки – и ваш вопрос, и смысл сказанного вами, – вот я и решил, что профессором вы быть ну никак не можете!*[19]

---

[1] Слуцкий Б. А. *Собрание сочинений*. В трех томах. Т. 1. Стихотворения, 1939 – 1961. Москва: Художественная литература, 1991, с. 351.

[2] Слуцкий Б. А. О других и о себе. *Вопросы литературы* № 10, 1989, с. 195.

[3] Там же, с. 196.

[4] Ляпунов Алексей – выдающийся советский математик, один из основоположников кибернетики. Специалист в области теории функций вещественного переменного и математических вопросов кибернетики.

[5] Полетаев Игорь Андреевич – один из первых отечественных кибернетиков, ученик А. А. Ляпунова, автор первой в СССР монографии о кибернетике – *Сигнал*.

[6] Слуцкий Б. А. О других и о себе. *Вопросы литературы* № 10, 1989, с. 199.

[7] Эренбург И. Г. Люди. Годы. Жизнь. *Собрание сочинений в девяти томах*. Т. 9. Москва: Художественная литература, 1967, с. 678.

[8] Банчуков Р. Четыре судьбы. *Вестник* № 13 (194), 1998. http://www.vestnik.com/issues/98/0623/win/index.html (skatīts 13.03.2013.).

[9] Иванов Р. О. *Что такое интеллигентный человек*. http://1001.ru/arc/691.html (skatīts 13.03.2013.).

[10] Размышления о театре из к/ф *Берегись автомобиля*. http://www.youtube.com/watch?v=vM2H8xHSld4 (skatīts 13.03.2013.).

[11] Тургенев И. С. *Отцы и дети*. Москва: Советская Россия, 1985, с. 151–152.

[12] Слуцкий Б. А. *Собрание сочинений*. В трех томах. Т. 1. Стихотворения, 1939 – 1961. Москва: Художественная литература, 1991, с. 351.

[13] Розин В. М. Дилеммы культурологии. *Культурология*. Москва: Инфра-М, Форум, 2001.

[14] Рождественский Р. *Собрание сочинений в трех томах*. Т. 1. Москва: Художественная литература. 1985, с. 124.

[15] Брусиловская Л. Культура повседневности в эпоху «оттепели» (метаморфозы стиля). *Общественные науки и современность* № 1, 2000, с. 163–174.

[16] Стругацкий А., Стругацкий Б. *Трудно быть Богом: Далекая Радуга*. Москва: АСТ Астрель, 2006, с. 315.

[17] Туровская М. *Михаил Ромм, или Двадцать пять лет спустя*. Санкт-Петербург: Сеанс, 2006.

[18] Львовский М. *Физика и лирика. Стихи о науке и ученых*. http://markx.narod.ru/fizlir.html (skatīts13.03.2013).

[19] Фейнман Р. Электричество – это огонь? *Вы, конечно, шутите, мистер Фейнман*! Москва: Колибри, 2008, с. 384–395. http://scepsis.ru/library/id_2382.html (skatīts 13.03.2013.).

ЛИТЕРАТУРА

Банчуков Р. Четыре судьбы. *Вестник* № 13 (194), 1998. http://www.vestnik.com/issues/98/0623/win/index.html (skatīts 13.03.2013.).

Брусиловская Л. Культура повседневности в эпоху «оттепели» (метаморфозы стиля). *Общественные науки и современность* № 1, 2000, с. 163–174.

Иванов Р. О. Что такое интеллигентный человек. http://1001.ru/arc/691.html (skatīts 13.03.2013.).

Львовский М. Физика и лирика. Стихи о науке и ученых. http://markx.narod.ru/fizlir.html (skatīts 13.03.2013).

Размышления о театре из к/ф «Берегись автомобиля». http://www. youtube.com/watch?v=vM2H8xHSld4 (skatīts 13.03.2013.).

Рождественский Р. *Собрание сочинений в трех томах*. Т. 1. Москва: Художественная литература. 1985.

Розин В. М. Дилеммы культурологии. *Культурология*. Москва: Инфра-М, Форум, 2001.

Слуцкий Б. А. О других и о себе. *Вопросы литературы* № 10, 1989, с. 171–211.

Слуцкий Б. А. *Собрание сочинений*. В трех томах. Том 1. Стихотворения, 1939 – 1961. Москва: Художественная литература, 1991.

Стругацкий А., Стругацкий Б. *Трудно быть Богом: Далекая Радуга*. Москва: АСТ Астрель, 2006.

Тургенев И. С. *Отцы и дети*. Москва: Советская Россия, 1985.

Туровская М. *Михаил Ромм, или Двадцать пять лет спустя*. Санкт-Петербург: Сеанс, 2006.

Фейнман Р. Электричество – это огонь? *Вы, конечно, шутите, мистер Фейнман*! Москва: Колибри, 2008, с. 384–395. http://scepsis.ru/library/id_2382.html (skatīts 13.03.2013.).

Эренбург И. Г. Люди. Годы. Жизнь. *Собрание сочинений в девяти томах*. Т. 9. Москва: Художественная литература, 1967.

Дина Азере

«ОТТЕПЕЛЬНЫЕ» СИМВОЛЫ В КУЛЬТУРНОМ ПРОСТРАНСТВЕ ЛАТВИИ 1956 – 1964-Х ГОДОВ

Summary

The Symbols of 'Thaw' in the Cultural Space of Latvia in 1956 – 1964

The 'Thaw' time is the push – off impulse from the social and political situation in the USSR during the rule of Stalin.

The cultural text of Latvia in 1953–55 is mainly presented by the combination of ideologically structured texts, where no place is left for sincerity or imagery.

In 1956 the cultural field co-existed with the social – realistic code demonstrating signs of another encoding. The scheme was being changed by the original concept of the artists' vision of the world.

The year of 1957 is remarkable for opening of the borders, leading to the fruitful cultural dialogue followed by the International Youth festival in Moscow. Many artists returned home through Riga. From 1952 to 1962 the extent of guest tours dramatically rose. Riga and Jurmala were over-flown with European music. Dzintari concert hall got the status of international music stage.

The 'Thaw' texts started to emerge in literature in 1961. These were translations of poets of the sixties (Voznesenskiy, Yevtushenko, Rozhdestvenskiy), publication of 'The Grandchildren of Columbus', referring of V. Aksenov, I. Erenburg, A. Solzhenicin, V. Nekrasov.

O. Vacietis presented the texts of essentially diverse poetics: starting with 'Political belonging' to 'Einsteiniana'. I. Ziedonis started composing poems free from ideological dominance.

The texts, created in the 'Thaw' period of Latvian literature, determined the further development of literature. Particularly 'Thaw' liberation of artists in 50s–60s enabled to declare the independence of Latvia some years later.

Key-words: 'Thaw', Latvia, 'Karogs', 'Literatūra un Māksla', ideology

*

Разговор о культурном пространстве Латвии 1956 – 1964 гг. необходимо начать с определения особенностей дооттепельной культурной жизни, прежде всего потому, что «оттепель» – есть импульс отталкивания от этой общественно-политической ситуации. Латвия середины 1950-х – союзная республика единого советского пространства с центральной властью в Москве. В основу этого единого образования положена единая для всех республик политическая программа. Идеология – остов, основа всякой сферы общественной жизни. Культурное пространство организовано идеологической нормой, ею структурировано, наполнено и одобрено.

На своих страницах *Literatūra un Māksla* в 1953 году демонстрирует строгий контроль партийной власти над всей культурной деятельностью представителей литературы и искусства. Показательно, что первый номер открывается докладом А. Пельше – секретаря ЦК КП Латвии по пропаганде и агитации: *Partijas 19. kongresa rezultāti un literatūras un mākslas darbinieku uzdevumi. Referāts iztirzāja J. Staļina ģeniālā darba "Sociālisma ekonomiskās problēmas PSR Savienībā" galvenās tēzes un sīki aplūkoja partijas kongresa lēmumus*[1].

Также журнал *Karogs* публикует статью народного писателя Латвийской ССР А. Упитиса *Dažas rindas Latvijas Padomju rakstnieku savienības III kongresam*:

> *Rakstniekiem ar visu viņu profesiju jāieaug partijas audzinātās socialistiskās sabiedrības kopībā, ne tikai savā spalvas darbā, bet dzīves ikdienā, domās un jūtās, atrodoties visā tajā jutoņā, kas aug arvien bagātāka padomju īstenībā.*[2]

В этом же номере опубликована резолюция третьего съезда Союза писателей Советской Латвии: *Partija savā 19. kongresā biedra Maļenkova ziņojumā skaidri norādīja galvenos padomju literatūras uzdevumus*[3]. Литературная критика выступает как политическая сила, просеивающая сквозь идеологическое сито все появляющиеся на страницах тексты, мгновенно реагирует на случаи инакомыслия и возвращает литературно – культурное поле в идеологический контекст. Надо сразу оговориться, что текстов, выламывающихся из общего одобренного и разрешенного перечня, было крайне мало. Одним из таких редких образцов свободомыслия была статья В. Померанцева. Но при этом и журнал *Karogs*, и газета *Literatūra un Māksla* гневно обличают статью В. Померанцева *Об искренности в литературе*, которая была напечатана в двенадцатом номере журнала *Новый мир* за

1953 год, а потом переведена и опубликована в Латвии. Вот некоторые тезисы из упомянутой статьи:

> *Искренности – вот чего, на мой взгляд, не хватает иным книгам и пьесам. И невольно задумываешься, как же быть искренним.*
>
> *Неискренность – это не обязательно ложь. Неискренна и деланность вещи.*
>
> *«Решающие годы» С. Болдырева – тут деланность вещи выпирает не из манеры письма, а из надуманности персонажей и положений. Души автора мы здесь не чувствуем, его собственных мыслей не узнаём. Мы читаем лишь слишком известное, не проникнутое эмоциональным началом. Всё, что по шаблону, всё, что не от автора, – это неискренне.*
>
> *Но в истории литературы художники стремились к исповеди, а не только к проповеди.*
>
> *История искусства и азы психологии вопиют против деланных романов и пьес.*
>
> *Степень искренности, то есть непосредственность вещи, должна быть первой меркой оценки. Искренность – основное слагаемое той суммы даров, которую мы именуем талантом. Искренность отличает автора книги и пьесы от составителя книги и пьесы. Для построения вещи достаточно ума, ловкости, опыта. Для создания вещи нужен талант, то есть в первую очередь искренность.*
>
> *Искренности нет не только в шаблоне, и шаблон не худший из видов неискренности. Он отнимает действенность вещи и оставляет нас равнодушными, но ещё не порождает прямого неверия в литературное слово. Это происходит от другого вида неискренности, который назван у нас «лакировкой действительности». Наиболее грубый – измышление сплошного благополучия. Приём такой лакировки наиболее обнажён, примитивен. Он сближает произведение литературы с тем пониманием слова «роман», когда оно было синонимом выдумки. Но зачем нам выдуманное благополучие, когда у нас есть завоёванное, подлинное, большое и капитальное!*[4]

Как становится очевидным, статья затрагивает те способы и методы художественного обобщения, которыми так гордится соцреализм. В. Померанцев подвергает критике самую суть *единственно верного* художественного метода и вместо партийности говорит об искренности в литературе, о честности таланта художника. По сути дела, В. Померанцев отвергает состояние и задачи искусства как идеологического компонента административной системы, когда искусство служит политической конъюнктуре. Конечно, ему оппонируют

художники – верные помощники партии, защищающие не только государственную политическую линию, но и собственное творчество, соответствующее всем требованиям нового типа искусства – искусства в его идеологической осознанности. Показательно и перепечатывание материалов из журнала *Партийная жизнь* (1954, № 4), редакция журнала отмечала:

> *Perspektīvas zaudēšana, kas ceļas no mums svešām idejiskām nostādnēm, raksturīga arī virknei pēdējā laika literāri kritisko rakstu. Tā visa V. Pomeranceva raksta "Par patiesīgumu literatūrā" jēga ir aicinājumā attēlot galvenokārt mūsu dzīves negatīvās puses. Literatūras partejiskumu aizstādams ar subjektivistisko "patiesīguma" kritēriju, autors būtībā mēģina atdzīvināt sev satriektas un praktiskās estētikas atmestas "teorijas", svarīgu padomju literatūras attīstības jautājumu apspriešanu ievadīt ideālisma purvā.*
>
> *V. Pomeranceva raksts runā pretī visām reālistiskās mākslas tradīcijām un ir naidīgs sociālistiskā reālisma tradīcijām.*[5]

В свою очередь А. Григулис пишет:

> *V. Pomerancevs par galveno literatūrā vērtējuma kritēriju izvirza subjektīvā patiesīguma formulu, būtībā vēršas pret partejiskuma principu literatūrā, noniecina padomju literatūras tradīcijas un sasniegumus, grauj sociālistiskā reālisma mākslas pamatus.*
>
> *Partejiskuma princips mākslā vienmēr ir bijis tā vadzvaigzne, pēc kuras orientējusies padomju literatūra savā attīstības ceļā.*[6]

Республиканская пресса спешит перепечатать наставления властных органов изданиям, позволившим себе слишком большую свободу высказывания.

> *Par žurnāla "Novij Mir" kļūdām: Žurnāla "Novij Mir" redakcijas pielaistās kļūdas sevišķi asi atgādina partijas norādījumus par sociālistiskā reālisma mākslas darbinieku pienākumu – visā savā radošajā darbībā vadīties no partijas un padomju valdības politikas, dod nesaudzīgu pretsitienu visām apolitisma, formālisma, bezidejiskuma izpausmēm.*[7]

Страницы республиканских изданий пестрят перепечатанными документами из журналов *Коммунист* и *Партийная жизнь*. Единственно верным художественным методом назван социалистический реализм. Удостоенные сталинских премий народные писатели Латвийской ССР А. Упитс и В. Лацис являют собой новый тип советского писателя, сумевшего соединить акт творчества с выполнением определенного политического заказа. Труды А. Упитса, В. Ла-

циса – официально признанные художественные тексты, они издаются немалыми тиражами, по ним ставятся спектакли, снимаются фильмы.

> *1953. g. V. Lāča darbi Maskavas teātros: "Uz jauno krastu", "Vētra". [..] Maskavas Drāmas un komēdijas teātris iestudē "Zvejnieka dēlu".*[8]

> *1954. g. A. Upīša "Balss un atbalss" iestudēts Valsts Akadēmiskajā Drāmas teātrī.*[9]

В 1953 году проводятся научные сессии, посвященные трудам А. Упитса.

> *ZA Valodas un literatūras institūts, atzīmējot sava dibinātāja un pirmā vadītāja prof. Dr. A. Upīša 75. jubileju, sarīkojis vairākas zinātniskas sesijas.*[10]

Очень настойчиво внедряются в культурное сознание идеологически выверенные тексты.

> *1955. g. – Latvijas Padomju komponistu savienībā par visveiksmīgākajiem tekstiem tika atzīti: A. Baloža – "Maskava un Rīga", J. Vanaga – "Sveiciens Maskavai", O. Vācieša – "Maskava, māt".*[11]

> *Pabeigta opera "Uz jauno krastu".*
> *Tiek plānota izdošanai monogrāfija par V. Lāča darbiem.*
> *Filmas "Uz Jauno krastu" sācies uzņemšanas jauns posms.*[12]

> *Kukurūzas 200 šķirņu – M. Ķempes dzejolis – "Kukurūzas vāle".*[13]

> *Padomju Latvijas 15. gadadienai veltītie republikāniskie Dziesmu svētki.*
> *Skan dziesmas: "Partija – mūsu ceļvedis" (Muradeli mūzika, S. Mihalkova vārdi), "Miera maršs" (Zariņa mūzika, B. Kuņajeva vārdi).*[14]

В 1954 году появился еще один оттепельный символ: *Karogs* в 12 номере публикует – A. Tvardovska *Aiz tāles – tāle* fragmentus, atdzejojis J. Breicis. Имя А. Твардовского в оттепельной парадигме чрезвычайно значимо – своим творчеством, своей деятельностью в качестве главного редактора журнала *Новый мир* А. Твардовский противостоял идеологии догмы, вводил в культурную жизнь общества тексты принципиально иного мироощущения. Оппозиция *Нового мира* и *Октября* как выражение борьбы идеологий проходит фундаментальным, глубинным противостоянием через весь оттепельный период. Несомненно, появление отрывков поэмы может рассматри-

ваться как предвестие изменений, как самое начало интереса к природе иных текстов, некоторое расширение границ идеологического поля.

Культурный текст Латвии 1953 – 1955 гг. в подавляющем большинстве представлен совокупностью идеологически структурированных текстов: здесь нет места искренности, индивидуальной авторской образности, это дооттепельный, матрично замороженный текст. Оттепельные знаки проявляются на страницах названных изданий постепенно, осторожно, во многом они предопределены первоначальным появлением в московской, ленинградской прессе. Но надо сразу отметить, что не каждый российский оттепельный текст становится значимым для культурного поля Латвии (но об этом чуть позже).

«Оттепель» приходит в Латвию «с музыкой». Универсальный язык музыки, танца становится понятен людям принципиально разных идеологий. Идеологически структурированное пространство начинает пересоздаваться по законам музыкальной гармонии, обнажая, тем самым, абсолютно новые отношения в системе. В литературном тексте знаки «оттепели» возникают намного позже, по сравнению с музыкальным, театральным полем.

Культурно исторический феномен «оттепели» хронологически укладывается в период 1956 – 1964 гг. и выражается в смене парадигмы человеческого сознания.

Что происходит в 1956 году? XX сьезд партии и официальное признание страшных злодеяний культа личности, пересмотр и переоценка периода советской истории, определение вектора дальнейшего развития по пути ленинской идеологии. Общество переживает огромную трагедию – уничтожены миллионы невинных людей, но глубинный трагизм рождает очень искренне желание в дальнейшем жить принципиально по-иному, возникает невероятная надежда на возможность построения справедливого общества демократических свобод.

Происходит качественный переход от жестких идеологем к акту свободомыслия. Идеологические границы и характеристики сменяются приятием и освоением иной культурной модели поведения. «Оттепель» – явление советского фона, но суть перемен советской «оттепели» сводима к возникновению структур иной кодировки, в культурном тексте соцреалистический код начинает сосуществовать со знаками несравненно более сложной организации, схему сменяет оригинальная концепция мировидения художника.

В изменившимся культурном пространстве теперь функционируют разные структуры, что, несомненно, свидетельствует о резком усложнении природы текста, повышении информативности поля. Смена парадигмы сознания связана с созданием принципиально иной пространственно-временной парадигмы. Матричное дооттепельное сознание организует предельно жестко ограниченное пространство. Новый человек создает иную структуру: пространство разомкнутых границ, расширяющееся за счет возникающих новых связей и внутренних культурных процессов, происходящих в этом новом тексте.

Оттепельный XX сьезд представлен чрезвычайно лаконично, только единственный раз в 1956 году, в десятом номере журнала *Karogs*, в статье критика Я. Ниедре *Par latviešu literatūras tradīcijām* отмечается:

> *Personības kulta burta kalpības atmosfēra spieda māksliniekus atradināties no patstāvīgās domāšanas, dzīvot ar rāmām asinīm. XX kongress ir pārvērtis mūsu tautas un partijas dzīvi no jauna uz ļeņinisma principu ceļa, laiks atjaunot arī visā pilnībā mūsu auglīgās vārda mākslas tradīcijas.*[15]

В литературной критике Латвии 1956 года еще не происходит принципиальных «оттепельных» перемен, продолжает единовластно править социалистический реализм, статьи А. Упитса остаются каноном критической литературы. Все сложности литературного процесса объясняются наследием *проклятого прошлого.*

> *[..] vaina sociālistiskā reālisma kritikas neveiksmīgā darbā lielā mērā atrodama jau iepriekšējā literatūras perioda mantojumā, kas nevarēja paša izaudzētam pēctecim atstāt nekādu stingru reālistiskās estētikas teorijas, mākslas stila un literatūras meistarības tradīciju.*
>
> *V. Brjusova "Ugunīgais eņģelis" ar gudrām konstrukcijām arhaiskā romantisma laikā ir izdomātas mistikas noslēpumu un briesmu garā tikai smīdināja vienkāršus lasītājus katrā lappusē. Andreja Belija "Pēterburgas aizprata" (zaumnyj) valodas murgojumi viņiem likās rakstīti nerrošanai un izsmieklam. Sologuba, Arcibaševa, Kamenska pornogrāfiskajiem stāstiem darbaļaudis pameta līkumu apkārt kā, uz fabriku ejot, peļķei ielas vidū.*[16]

Интересно, что в 1956 году появляются статьи о поэте, с именем которого и будут связаны кардинальные перемены в культурной жизни Латвии, его имя в дальнейшем станет символом духовного возрождения страны.

Viens no strauji progresējošiem dzejniekiem ir Ojārs Vācietis, kam tagad iznācis dzejoļu krājums "Tālu ceļu vējš". Par labiem dzejoļiem jāatzīst "Dēls izaudzis" un "Mums jau divdesmit". [..] Spēcīgi skan grāmatas pēdējā nodalījumā ievietotais "Ceļš uz komjaunatni"[..]

Blakus šiem veiksmīgajiem dzejoļiem jau grāmatas pirmajā un otrajā nodalījumā atrodas vairāki darbi, par kuru nepieciešamību šai krājumā stipri jāšaubās.

O. Vācietis interesants ar to, ka saviem jaunības trauksmes apdvestajiem dzejoļiem viņš meklē jaunu formu.[17]

Конец 1956 года опять ярко отмечен именем А. Упитса как символического свидетельства неизменности литературной и культурной ситуации.

LPSR Zinātņu Akadēmijas valodas un literatūras institūts izdevis filoloģijas zinātņu kandidāta Jāņa Upīša monogrāfiju "Andrejs Upīts kā literatūras kritiķis līdz 1917. gadam".[18]

Literatūra un Māksla в 1956 году откликается на культурную жизнь Москвы и Ленинграда, на события, которые стали началом изменения всего культурного поля.

17. martā Maskavā notika angļu mākslas izstāde. Eksponātu vidū vairāk nekā sešdesmit Lourensa, Romneja, Geinsboro u. c. mākslinieku gleznas.[19]

14. aprīlī Šekspīra konference Maskavā "Šekspīrs uz padomju skatuves".[20]

Абсолютно оттепельный знак – освоенние полного текста Шекспира. Сталин запретил *Гамлета* – как враждебного героя советскому народу. Именно «оттепель» возвращает Гамлета. В 1954 году, ещё только предчувствуя возможные перемены, труппа Радлова в Даугавпилсе осуществляет постановку *Гамлета*. В 1957 году Козинцев в Москве создает своего *Гамлета*.

Проходившие в Москве и Ленинграде выставки задают вектор развития и движения по освоению иного культурного опыта, слияние границы между пространством внутренним и пространством внешним, вследствие этого – качественное изменение оценки внешнего, заграничного мира, ранее имевшего лишь негативные коннотации.

Atklāta franču mākslas izstāde Ļeņingradā, Valsts Ermitāžā 56 zālēs eksponēti daudzi simti franču mākslinieku darbu (Rodēns, Monē, Renuārs, Sezāns, Pikaso, Gogēns, Matiss).[21]

В 1956 году в Риге проходят гастроли столичных театров, отчеты об этом регулярно появляются на страницах *Literatūra un Māksla*:

> *No 2. līdz 7. martam Rīgā viesosies Valsts Ļeningradas estrādes komēdijas ansamblis, kuru vada I. Rahlins;*
>
> *16. jūnijā Saratovas teātris viesojas Rīgā;*
>
> *7. jūlijā Sverdlovskas simfoniskais orķestris;*
>
> *18. jūlijā Maskavas Jaunatnes teātris;*
>
> *Jūlijā Kalugas teātra izrādes;*
>
> *Sākot ar 1. augustu Rīgā viesizrādes sniedz Valsts Ļeņingradas Dramatiskais teātris.*

1957 год ярко подтверждает эти наступающие перемены. Полотно культурного пространства Риги структурируется под знаком предстоящего Международного фестиваля молодежи и студентов (который состоялся 28 июля 1957 года в Москве).

> *Vasaras koncertsezona solās būt bagāta. Daudz dažādības ienesīs Vispasaules jaunatnes festivāls. Daļa tā dalībnieku ārzemnieku uz Maskavu brauks un pēc tam atgriezīsies uz dzimteni caur Rīgu. Būs viesi no vairākām brālīgajām republikām. Rīgā un Jūrmalā paredzēts vairāk nekā 400 koncertu.*
>
> *Gaidāmās viesizrādes šovasar: A. Puškina Valsts Akadēmiskā drāmas teātra kolektīvs; Ļeņingradas drāmas teātris; Maskavas drāmas teātris; Kačalova Valsts Krievu Kazaņas Lielais drāmas teātris.*[22]

> *Gaidāmie viesi: vasarā koncertēs slavenais franču pianists Žerārs Fremī; septembra beidzamajās dienās notiks Emīla Gilelsa koncerts Rīgā; rudenī uzstāsies izcila poļu dziedātāja Eva Bandrovska-Turska, tiek gaidīts pasaulslavenais tenors no Itālijas Tito Skipa, ciemosies brazīliešu dziedātāja Alise Ribjero.*[23]

В пространстве Риги начинают крепнуть культурные связи – возрастает число гастрольных выступлений в союзном пространстве, для сравнения – в 1954 году названы только гастроли Московского театра им. Маяковского. В 1953 году сведений о гастрольной деятельности московских, ленинградских, зарубежных театров нет.

Но страницы *Literatūra un Māksla* старательно демонстрируют и параллельный ряд других текстов, подтверждающих несокрушимость партийных идеалов.

> *Tikai partejiska literatūra kalpo tautas interesēm. – kritiķa Kadaševa Atklātā vēstule Amerikāņu literatūrzinātniekiem.*[24]

В культурном тексте Латвии наблюдаются две принципиально разных тенденции: с одной стороны, расширение культурных связей, но с другой стороны, обязательное подчеркивание неизменности идеологических рамок и оценок официальной прессой. Яркое свидетельство этого – переписка А. Фадеева и А. Упита:

> *Izdevniecības "Sovetskij Pisateļ" apgādā tuvākajā laikā iznāks A. Fadejeva rakstu, runu, vēstuļu, piezīmju krājums "Trīsdesmit gados", ko īsi pirms nāves bija sagatavojis izdošanai pats autors. Daži no šiem materiāliem publicēti žurnāla "Družba Narodov" š.g. 1. numurā, tai skaitā arī A. Fadejeva uzstāšanās Latvijas padomju rakstnieku pirmajā kongresā 1941. gada 14. jūnijā, kā arī sarakstīšanās ar Andreju Upīti sakarā ar viņa rakstu "Sociālistiskā reālisma literatūras monumentālā forma", kas bija iespiests žurnālā "Karogs" 1952. gadā.*[25]

В четвертом номере журнала появляется имя выдающегося прозаика, поэта, публициста Ильи Эренбурга – символическое имя оттепельных перемен, именно он вводит в культурное сознание человека середины 1950-х годов понятие «оттепель» как символ грядущих изменений в обществе.

> ***Nepieciešams paskaidrojums.***
>
> *Tā saucas I. Erenburga raksts laikraksta "Literaturnaja Gazeta" š.g. 9. un 10. februāra numuros. Plaši pazīstamais padomju rakstnieks un publicists tajā polemizē ar tiem rietumu kultūras darbiniekiem, kuri redzēdami, ka mēs nosodām atsevišķas mūsu pagātnes kļūdas [..] sāka apšaubīt visus padomju kultūras sasniegumus.*
>
> *Rakstā skarti arī daudzi mūsu iekšējās dzīves jautājumi: par kultūras sakariem ar visām pasaules tautām, par ideoloģisko cīņu, par sociālistisko reālismu, par literāro diskusijas nepieciešamību...*
>
> *Partijas XX kongress bija vistautas notikums. Pēc šī kongresa literatūrai kļuvis vieglāk. Es vēršos nevis pret mūsu literatūras komunistisko mērķtiecību, bet gan pret administratīvu pieeju tai, kuras dažas izpausmes es šeit minēju.*[26]

Эта очень небольшая заметка (редакция сократила и тезисно передала содержание первоисточника) отрицает функции литературы как идеологического компонента административной системы. Следует сказать, что такой взгляд на искусство и литературу И. Эренбурга будет вызывать недовольство и нападки властей на него на протяжении всего оттепельного периода.

В оттепельной парадигме 1956 – 1957 года существует яркий знак – *Литературная Москва,* бесцензурный литературно-худо-

жественный альманах, всего два раза вышедший в Москве, потом очень скоро запрещенный властью.

Literatūra un Māksla 1957 года, так же как и пятый номер *Karogs'a* представляют материалы Московского Пленума Союза писателей, на котором резко критикуется альманах *Литературная Москва.*

> *Pārrunas par 1956. gada prozu:*
>
> *Marta vidū notika Maskavas rakstnieku organizācijas valdes plēnums, kurā apsprieda prozaiķu darbu 1956. gadā. Referēja D. Jerjomins: pagājušajā gadā parādījušies arī tādi sacerējumi, kuros autori nav atraduši savu pareizu pozīciju, nav ievērojuši mākslas vispārinošo spēku, nav pratuši reālistiski atrisināt savus idejiski mākslinieciskos uzdevumus. Pie šāda veida sacerējumiem referents pieskaitīja V. Dudinceva romānu "Ar maizi vien nepietiek", D. Graņina stāstu "Savas domas", kas bija publicēti žurnālā "Novij mir", ka arī A. Jašina stāstu "Sviras", N. Ždanova stāstu "Brauciens uz dzimto pusi", J. Nagibina stāstu "Gaisma logā", kas iespiesti almanaha "Literaturnaja Moskva" 1956. gada krājumā.*[27]
>
> *[..] aizstāvēja L. Čukovska, V. Kaverins, S. Kirsanovs, L. Kabo, G. Fišs, A. Turkovs, M. Aligere, F. Vigdorova, J. Jevtušenko.*
>
> *Tā bija saruna par padomju rakstnieka tiesībām un pienākumiem, par nepieciešamību vairāk uzticēties autoram un lasītājam, par diskusiju brīvību, par kritikas toni. Izskanēja doma, ka mēs dažkārt pārvarēm cenšamies sameklēt literatūrā "izkropļojumus", ka kritikā vēl sastopama vulgāra pieeja, kad nerēķinās ne ar autora ieceri, ne žanra īpatnībām, aplami prasa pozitīvo un negatīvo spēku proporciju katrā, pat mazas formas, sacerējumā, ka, cīnoties pret buržuāzisko ideoloģiju, nedrīkst vienlaikus piekarināt apvainojošas, ļaunu aizdomu pilnas etiķetes padomju rakstniekam.*[28]

Редакция журнала *Karogs* не дает никакой своей оценки происходящему, лишь передавая сложившуюся литературную ситуацию в Москве, но, тем самым, подтверждает свою партийную дисциплину и политическую благонадежность.

Первым знаковым культурным событием 1958 года становятся гастроли Государственного Академического хора ЛССР в Москве.

> *Latvijas PSR Valsts akadēmiskais koris koncertēja Maskavā Latviešu mākslas un literatūras dekādē un ieguva labu slavu.*
>
> *Mūzikas teātru un kolektīvu vissavienības festivālā mūsu Valsts akadēmiskajam korim piešķirta pirmā vieta. Līdz ar to tas ierindojās Padomju Savienības labāko koru vidū.*

Rīgas mūzikas dzīvi pagājušā gada beigās kuplināja vairāki koncerti no cikla PSRS mākslas meistari. No pirmā cikla jau notikuši pianista E. Gilelsa, vijolnieka L. Kogana, dziedoņa S. Lemeševa koncerti.[29]

В 1958 году в литературной критике Латвии появляется «оттепельное» имя В. Дудинцева и его роман *Не хлебом единым*. Восприятие и оценка оттепельного романа в Латвии вытекает из официальной оценки московских партийных идеологов.

Biedrs Surkovs savā runā kongresa atklāšanas dienā pareizi atgādināja, ka literatūras kritika vēl līdz šim nav kaut cik nopietnāk analizējusi Dudinceva romāna māksliniecisko trūkumus. [..]

Runājot par Dudinceva romānu, jāsaka, ka tas pie mums nekad nav izpelnījies tādu ievērību kā Maskavā. [..] Dudincevs izgudrotājus iztēloja par mocekļiem, kuriem jāpanes stulbi nežēlīgu administratoru spaidi. [..]

Dudincevs savā romānā nespēj sasniegt padomju dzīves īstenības patiesu atainojumu, ne lielās līnijās, ne arī detaļu veidojumā.[30]

Статья В. Мелниса – пример того, как литературная критика в идеологически структурированном «культурном» поле становится надежным орудием, инструментом существующей власти.

Культурное пространство 1958 – 1959 гг. поражает интенсивностью культурного обмена. Рига становится столицей европейского, мирового театрального и музыкального исскуства. Культурный текст необыкновенно плотно информативен: если в 1953/1954/1955 гг. мы не находим никаких сведений о гастрольных выступлениях зарубежных художников, то в 1958 – 1959 гг. ежемесячно в Риге гастролируют лучшие солисты и коллективы из самых разных концов мира.

Перечень гастрольных выступлений в 1958 году, представленный в *Literatūra un Māksla*:

Rīgā notiek Šveices mūsdienu grafikas izstāde – 5. janv.

Mūsu Operas un baleta teātrī viesojas Kubas baletdejotāja Alisija Alonso – 11. janv.

Poļu diriģenta Ježi Semkova koncerts Rīgā – 25. janv.

Mišelas Oklēras (Francija) koncerti Rīgā – pirmā ārzemju vijolniece, kas viesojas Rīgā pēckara gados – 8. febr.

Čehu ērģelnieks M. Šlehta Rīgā – 15. febr.

Drēzdenes operas koncertmeistara Klemensa Dilnēra koncerts – 22. febr.

Angļu pianista Ritera Ketina koncerts Rīgā – 19. apr.

Austrāliešu vijolniece Marija Berila Kimbere – 19. apr.

Dienvidslāvu dziedātājs Rūdolfs Francis – 20. apr.

Aprīļa pēdējās dienas atnesa satraukumu: Rīgā viesojās Čaikovska konkursa laureāti – vijolnieks Valērijs Kļimovs, pianists Vans Kliberns [vēlāk 80. g. to atveidoja kā Vens Klaiberns – Д. А.] *– 30. apr.*

Notiek arī kultūrnozīmīgas izstādes: N. Rēriha izstāde Maskavā, pēc tam izstāde gaidāma arī Rīgā; [..] savu darbu sāk Rokvela Kenta darbu izstāde Rīgā – 22. okt.

Латвийские музыкальные, танцевальные, театральные коллективы посещают братские республики.

1958. gada 26. decembrī Maskavā notika Sociālistisko valstu mākslas darbu izstāde – no Latvijas piedalās Leo Svemps, Eduards Kalniņš, Edgars Iltners.

Divas grafikas izstādes Ļeningradā – piedalās Latvijas grafiķi – 22. nov.

Ansamblis Sakta viesojas Sverdlovskā – 5. okt.

Daugavpils Staņislava Broka vadītais koris izvirzās 1. vietā republikā un brauks uz Maskavu – 25. nov.

Надо отметить всю напряженность текстов разной кодировки в большом культурном пространстве 1958 года. С одной стороны, сознание, абсолютно освобожденное от каких-либо идеологических догм и границ, осваивает тексты, руководствуясь их художественной и культурной значимостью, но никак не принципом идеологического отбора. Самый яркий оттепельный знак – победа американца Вана Клиберна в Международном конкурсе им. Чайковского в Москве, а также многочисленные выступления других европейских и мировых артистов и художников. С другой стороны, этим текстам противостоят тексты идеологической направленности и оценки. Самый яркий – «казнь» Б. Пастернака – *Karogs* и *Literatūra un Māksla* перепечатывают полностью материалы официальных выступлений в Москве и высказывают мнение латвийских художников.

B. Pasternaks neievēroja kritiku [..] nodeva darbu buržuāziskajai presei. Latvijas rakstnieki nosoda renegātu, kurš romānu-paskvilu par padomju tautu nodeva rietumu buržuāzijas rokās – Bērce, Grigulis, Zadornovs, Grīva, Talcis, Sakse, Alatircevs, Krauliņš.[31]

Надо отметить, что оттепельные знаки в литературном пространстве Латвии 1958 – 1959 гг. минимальны. Латвийская литературная критика, художники пристально следят за происходящем в «оттепельном» культурном пространстве Москвы и Ленинграда, и если

оценка процессов и присутствует, то это перепечатанная оценка центральной прессы.

Единственной статьей этого периода, декларирующей свободу творчества от идеологии, подчеркивающей именно художественную значимость произведения, является публикация О. Вациетиса *Dažas piezīmes par zināmām patiesībām*. О. Вациетис, соглашаясь с Твардовским, с его речью на XXII съезде, пишет:

> *Mēs bieži iznīcinām viennozīmīgo objektīvo mākslas darba kritēriju. [..]*
>
> *Z. Skujiņa Vienas nakts hronika ar savu humāno ideju, psiholoģiski precīzo un skaidro izpildījumu ir un paliek viens no mūsu labākajiem stāstiem. Oponenti atmeta literāram darbam emocionālo būtību (daļēji) un estētisko jēgu (pilnīgi). Bet, ja atļauts zināt, vai bez šīm dzīvajām literāra darba daļām runa būs par mākslu vai par ko citu? [..] Mākslai reizē jābūt sabiedriskai un mākslai. [..] Tie nav dzejoļi – dzejoļi, veltīti kongresam. [..] Meklējumu nenoteiktība, nedrošība un šaurums – tas raksturīgs gan formas, gan motīvu meklējumiem. [..] Latviešu dzejā ir īstu mākslinieciskumeklējumu trūkums.*[32]

Именно в конце 1950-х начале – 1960-х годов в Латвии начинает формироваться пространство высокой культурно-информационной интенсивности. Дзинтари, открывая музыкальный сезон, создаёт текст высокой музыки, творимый выдающимися мировыми художниками. Дзинтари получал статус мировой культурной площадки, качественно преобразовывая пространство курортного города одной из союзных республик.

> *Šopavasar koncerti notiek Rīgā un Dzintaros. Plaša auditorija nopietnu mūziku klausās arī vasarā. Ka tas tā, to pierādījām sarīkojot jūlijā Maskavas kamerorķestra koncertus ar tādu izcilu solistu kā dziedātājas Zaras Doluhanovas un pianista Emīla Gilelsa piedalīšanos.*
>
> *Mūsu repertuārā netrūks arī populārās simfoniskās mūzikas koncertu, tāpat labas estrādes mūzikas. Pie mums viesosies Azerbaidžānas Valsts simfoniskais orķestris, Rumānijas estrādes orķestris Elektrakord, Armēnijas estrādes orķestris, Čehoslovākijas Valsts dziesmu un deju ansamblis. Vasaras sezonā vairākkārt dzirdēsim Valsts Akadēmisko kori. Jūlija otrajā pusē no Čehoslovākijas atgriezīsies dziesmu un deju ansamblis Sakta un iepazīstinās koncerta apmeklētājus ar koncertceļojumā sniegto programmu. – 4. jūl.*[33]

Интенсивность гастролей мировых художников в Латвии в 1959 году достигает наивысших рекордов, кажется, что весь мир решил концертировать в Латвии. Свидетельство этому находим на страницах *Literatūra un Māksla*:

Poļu pianiste Galina Čerņi-Stefaņska – 17. janv.

Rīgā ieradās Tbilisi Akadēmiskā operas un baleta teātra, Valsts filharmonijas un konservatorijas izcili mākslinieki – Š. Kiknadze, T. Tateišvili, N. Gvaberidze – 19. janv.

31. janvāris – Rīgā viesojās indiešu dejotāja Srimati Indrāni, kas mūs iepazīstināja ar klasiskās dejas dažādo stilu paraugiem.

1. martā Universitātes aulā notika čehu ērģelnieka Irži Reinbergera koncerts.

Čehoslovākijas Tautas mākslinieka Maksa – Švabinska grafiku izstāde – 14. martā.

13. martā Valsts filharmonijas zālē spēlēja ievērojamais padomju pianists KPFSR Tautas mākslinieks Pāvels Serebrjakovs.

28. martā viesojās Budapeštas Operas teātra solists, F. Lista prēmijas laureāts Djerds Meilišs.

Rīgā koncertē bulgāru pianiste Čaikovska Starptautiskā konkursa laureāte Milēna Mollova – 8. apr.

Tuvākajā laikā Padomju Savienībā viesosies daudzi ārzemju mākslinieki. Daudzi no viņiem koncertēs arī Rīgā – franču čellists Pjērs Furnjē, bulgāru dziedātāja Rosica Cvetkova un pianists N. Jevrovs, Milānas teātra La Scala soliste Andžela Verčelli. Viesu vidū argentīniešu pianists Antoniode Rako, ungāru dziedātāja Eržibeta Hazi, japāņu vijolniece Hisano Gudzi, franču vijolniece Mišele Oklēra, portugāļu pianists Seržio de Varela Sids. – 11. apr.

Šveices klavesīnistes Izabellas Nefas koncerti – 25. apr.

Austrālijas vijolnieces Berilas Kimberes koncerts – 16. maijā.

LPSR Valsts Akadēmiskajā operas un baleta teātra telpās turpinās V. Majakovska Maskavas teātra viesizrādes – 4. jūl.

Maskavas kamerorķestris Rīgā Rūdolfa Baršaja vadībā – 6. jūl.

Rīgā koncertēs franču vijolniece Daniela Artīra. – 25. jūl.

Pagājušajā nedēļā Rīgā un Dzintaros viesojās Gruzijas Valsts estrādes orķestris RERO – 15. aug.

23. un 25. augustā Dzintaru koncertzālē viesojas Rumānijas Tautas Republikas Nopelniem bagātais mākslinieks un Valsts prēmijas laureāts tenors Jons Dačjans – 22. aug.

18. un 20. oktobrī Rīgā Ļeņingradas Valsts Akadēmiskā kora kapelas un mūsu Radio simfoniskā orķestra izpildījumā atkal atskanēja viens no izcilākajiem darbiem – Dž. Verdi Rekviems.

Ungārijas Tatrai stīgu koncerts – 3. nov.

6. novembrī Varšavas Nacionālās filharmonijas koncerts, solisti – S. Voitoviča, V. Maļčevskis, K. Ščepaņska. Rīgā viesojas rumāņu ērģelnieks Heimuts Platners – 10. nov.

Čehu čellists Jozefs Huhno uzstāsies Rīgā – 12. nov.

28. novembrī itāliešu viešņa – Miriama Piračiņi dzied Kārmenā un Aidā.

Viena no rīdzinieku iemīļotajām dziedātājām ir Z. Doluhanova, kuras koncerts notika pārpildītajā Valsts Universitātes aulā. – 12. dec.

19. decembrī Jāzepa Vītola Latvijas Valsts konservatorijas vokālās nodaļas studentu un pedagogu grupa brauks uz Ļeņingradu.

Музыкальные и театральные коллективы Латвии в 1959 году также активно выезжают в союзные республики и страны Европы.

20. janvārī Maskavas Centrālajā Mākslas darbinieku namā notika sarīkojums, kurā tika pārstāvēta Padomju Latvijas kultūra. Koncertā piedalījās LPSR Tautas mākslinieki Ž. Heine-Vāgnere, A. Frinbergs, LPSR Nopelniem bagātie mākslinieki E. Bertovskis, V. Cīrule, V. Vilciņa un H. Ritenbergs, kā arī Daugavpils Kultūras nama nr. 1 sieviešu vokālais ansamblis Terēzes Brokas vadībā. Sarīkojuma noslēgumā demonstrēja filmu Latviešu strēlnieka stāsts.[34]

Latviešu marīnistu darbi Maskavā – 17. martā.

4. aprīlī – Arvīda Jansona vieskoncerti Japānā.

Deju kolektīvs Sakta viesojas Čehoslovākijā. – 4. jūl.

17. oktobrī Leonīds Vīgners diriģēs Maskavā.

Музыкальная и театральная жизнь Латвии 1959 года отмечена фактами совместного творчества художников Советского Союза, Европы, мира и латвийских артистов – эта традиция будет крепнуть в последующие годы «оттепели». Увеличивается количество гастролей латвийских музыкантов, певцов, танцоров в европейском и мировом культурном контексте.

В 1960 – 1961 гг. крепнут культурные связи, продолжают гастролировать художники разных стран (Италия, Венгрия, Румыния, Франция, Польша, Индия, Америка). Контакты между республиками закрепляются на самых разных уровнях (от гастролей детских коллективов до совместных концертов профессиональных музыкантов). *Literatūra un Māksla* в 1960 году отмечает следующие культурные контакты:

16. un 17. janvārī diriģēs itāliešu diriģents Pjetro Andžento.

20. janvārī Filharmonijas zālē KPFSR Tautas mākslinieces Nadeždas Kazancevas koncerts.

27. janvārī Ungārijas Tautas Republikas mākslinieka Lasio Sendzeja Karpera (ģitāra) koncerts.

5. februārī V. Aškenazi solokoncerts.

6., 7., 8. februārī Filharmonijas zālē indiešu deju ansambļa Dasprana koncerti.

13. februārī Čehoslovākijas pianistes Murinas Pokoznas klavierkoncerts-vakars.

17., 18. februārī Radio un Televīzijas orķestra simfoniskais koncerts Jaunzēlandes diriģenta Džona Hopkinsa vadībā.

20. februārī Drēzdenes Valsts kapelas Pūtēju kvinteta koncerts.

No 13. līdz 18. februārim Rīgas apgabala Virsnieku namā viesojas Ļeņingradas Valsts komēdijas teātris.

23. februārī sākas Maskavas Lielā teātra mākslinieku radošā darba atskaites koncerti sakarā ar Padomju Latvijas 20. gadadienu.

Valsts Akadēmiskais koris 25. februārī dodas koncertceļojumā uz brālīgajām republikām – Baltkrieviju un Ukrainu.

2. martā Starptautisko konkursu laureāta pianista Gļeba Akselroda klaviervakars.

7. martā Radio un Televīzijas simfoniskā orķestra koncerts Rumānijas diriģenta Mirčija Bagarabes vadībā.

20. martā Universitātes aulā čehu ērģelnieka Ferdinanda Klindas ērģeļmūzikas koncerts.

24., 25., 26. martā Starprepublikāniskā arhitektu sanāksme Rīgā.

24. martā Filharmonijas zālē Parenena stīgu kvarteta (Francija) koncerts.

26. martā Valsts Konservatorijas zālē koncertēs Berlīnes kamerkvartets.

1. aprīlī Universitātes aulā notiks Radio un Televīzijas simfoniskā orķestra koncerts, kura programmā amerikāņu komponistu darbi.

Komponistu Savienība un Filharmonijas pārstāvji sagaidīja amerikāņu komponistus Aronu Koplendu un Lukasu Fosu.

14. aprīlī Radio un Televīzijas simfoniskā orķestra koncerts diriģenta Karola Strijos (Polija) vadībā.

20. aprīlī Radio un Televīzijas simfoniskā orķestra koncerts Leonīda Vīgnera vadībā. Kā soliste piedalās Kanādas pianiste Margarita En Aizlenda.

21. aprīlī Kanādas pianistes Margaritas En Aizlendas solokoncerts.

26. un 28. aprīlī Franču baletmākslinieki Liana Deide un Mišels Reno viesojas Rīgā.

10., 11. maijā Valsts Universitātes aulā amerikāņu vijolnieka I. Sterna koncerts.

14. maijā Filharmonijas zālē VDR Valsts tautas mākslas ansambļa koncerts.

Maijā Rīgā notiks vairākas ārzemju operdziedoņu viesizrādes. No Bulgārijas 16. maijā ierodas Vīnes festivāla laureāts Ivans Dimovs. Pēc nedēļas Rīgā viesojas Vīnes operteātra soliste Hilda Cadeka, kuras daiļskanīgo balsi pazīst Parīzē, Londonā, Berlīnē, Bāzelē, Montekarlo, Telavivā un citur.

15. maijā KPFSR Nopelniem bagātās mākslinieces Klaudijas Šuļženko koncerts.

20. maijā viesojas Zagrebas Radio un Televīzijas kamerorķestris (Dienvidslāvija).

Vasaras koncertos:

Rīt Dzintaros Valsts Filharmonija atklāj vasaras koncertsezonu. Kā pagājušā gadā, tā arī šogad, vasarā koncerti notiks ne vien Dzintaros, bet arī Rīgā, Filharmonijas zālē, pilsētas parkos un uz Kultūras un atpūtas parka estrādēm. Koncertsezona solās būt reti rosīga – gandrīz katru dienu rīdzinieki varēs vienā vai otrā vietā klausīties koncertus, ko sniegs mūsu mākslinieki un mākslinieciskie kolektīvi, kā arī viesi no brālīgajām republikām un ārzemēm. Būs nopietnās, kā arī vieglās mūzikas koncerti. Vēl šajā mēnesī dzirdēsim pazīstamo pianistu Jevģēniju Maļiņinu, komponisti Ļudmilu Ļadovu, moldāviešu kapelu "Doina", estrādes māksliniekus Šurovu un Rikuņinu, ka arī japāņu estrādes ansambli.

Jūlijā mūsu viesi būs Maskavas kamerorķestris R. Baršaja vadībā, dziedātāja Z. Doluhanova, pianisti S. Rihters, E. Gilels, vijolnieks L. Kogans, Azerbaidžānas estrādes orķestris u.c. Jūlija beigās simfonisko koncertu ciklu sāks Vissavienības Radio un Televīzijas lielais simfoniskais orķestris, ko diriģēs A. Hauks, L. Vīgners, A. Jansons u.c. Augustā notiks komponista Kabaļevska autorkoncerts, kurā viņa klavierkoncertu atskaņos Kira Lavrinoviča. (28. maijs)

13. augustā Rīgā viesojas Maskavas Puškina drāmas teātris. "Literatūra un Māksla" apciemoja vienu no viņu saimes– KPFSR Tautas skatuves mākslinieci Fainu Raņevsku.

Arvīds Jansons viesosies Japānā 1. septembrī.

19. septembrī Maskavā centrālajās izstāžu telpās atklās Igaunijas, Lietuvas un Latvijas padomju tēlotājas mākslas izstādi.

13. oktobrī Filharmonijas zālē diriģēs viesis no Polijas Zigmunds Latoševskis.

16. oktobrī Franču baleta mākslinieku pirmā viesizrāde Akadēmiskā operas un baleta teātrī būs Ā. Adāna "Žizele".

27. oktobrī Kubas baleta viesizrādes, piedalīsies primabalerīna Alisija Alonsa.

10. novembrī – Sibīrijas Valsts tautas kora koncerts.

13., 14. novembrī Baltkrievijas filharmonijas simfoniskā orķestra koncerti.

15. novembrī – Berlīnes kamertrio.

28. novembrī – Rokvela Kenta darbu izstāde.

Ž. Heine-Vāgnere viesojas Rumānijā.

27., 28. novembrī – PSRS Tautas mākslinieka Davida Oistraha koncerti.

10. decembrī – Dienvidamerikas mākslinieces Imas Sumakas koncerts.

27., 28., 29. decembrī – Ļeņingradas filharmonijas simfoniskā orķestra koncerts KPRSR Nopelniem bagātā mākslinieka Genādija Rožděstvenska vadībā.

Чрезвычайно разнообразные гастроли зарубежных артистов в Латвии способствуют размыканию границ в целом; музыкальные, театральные латвийские коллективы также активно проводят гастрольную деятельность, расширяя поле своего творчества до мировых культурных границ.

На фоне такой яркой музыкальной и театральной жизни Латвии литературная ситуация 1960 года выглядит достаточно консервативной, соцреалистическая эстетика продолжает доминировать в литературном пространстве.

Исключение из этого ряда составляют следующие имена: А. Твардовский – *За далью даль* (*Karogs* Nr. 2), О. Вациетис (*Karogs* Nr. 7), И. Зиедонис (*Karogs* Nr. 1). Имена О. Вациетиса и И. Зиедониса представлены текстами, укладывающимися в поэтику идеологически правильного текста, например, Зиедонис пишет: *Neaiztiec, ģenerāl! – Brīnumdarbus veic vīri pie kosmosa raķešu pults, Labāk neaiztiec – ģenerāli Šulc!*[35] Но именно с этими именами поэтов будет связана поэтическая весна в латышской литературе.

В журнале *Karogs* Nr. 9–12 опубликован роман З. Скуиня *Внуки Колумба* – текст, включающий знаки оттепельной парадигмы.

Если сравнить содержание журналов *Karogs* за 1960 и 1961 годы, то наглядно видно появление в 1961 году таких имен – В. Белшевица (Nr. 3), М. Чаклайс (Nr. 3, 8), О. Лисовска (Nr. 5), Е. Евтушенко (Nr. 6), А. Вознесенский (Nr. 6), К. Скуиниекс (Nr. 6, 12), М. Бирзе (Nr. 6), Д. Зигмонте (Nr. 5–9).

Первый номер *Karogs* открывается рубрикой *Jauno dzejnieku jaunākie dzejoļi* – I. Ziedonis *Asfalts un ievas*, Jānis Liepiņš *Usmas zvejnieki*, Imants Lasmanis *Rāzna*.

В том же номере появляется имя – знак «оттепели» – И. Эренбург. Именно в этом номере упоминается его повесть ***Оттепель*** как текст, вобравший в себя кардинальные изменения, происходившие в обществе середины 1950-х годов.

> *Vienā no pēdējiem saviem daiļdarbiem – garajā stāstā "Atkusnis", kas izraisīja plašu diskusiju presē, I. Erenburgs attēlojis jaunas parādības mūsu mākslā, padomju cilvēku dzīvē un darbā piecdesmitajos gados.*[36]

Символично, что теперь, в 1961 году, творчество И. Эренбурга в латвийской критике получает высокие оценки, отмечается его служение людям в качестве Посла Мира. Вера Кацена в статье *Mūsu Iļja Ērenburgs* пишет:

> *Tas, ko rakstīja I. Ērenburgs, bija saprotams, vienmēr atrada ceļu uz sirdi, pārliecināja, kaut runāja viņš daudz atklātāku un skarbāku valodu nekā citi tā laika publicisti un rakstnieki.*
>
> *Kopš 1949. gada Parīzes kongresa I. Ērenburgs cīņā par mieru ir atradies pašās pirmajās līnijās, un tur viņu redzam arī šodien, kā Vispasaules Miera Padomes vicepriekšsēdētāju. Viņš ir Starptautiskās Ļeņina miera prēmijas laureāts.*[37]

Третий номер *Karogs'a* говорит о новой тенденции в латышской прозе конца 1950-х.

> *D. Zigmonte. **Jūras vārti.** Galvenais konflikts citā plāksnē. Rakstnieces uzmanības degpunktā ir atsevišķi indivīdi, nevis to attieksme pret kolektīvu [..] attieksme pret savu sirdsapziņu. Rakstniece problēmai meklējusi jaunu pieeju – individuālās morāles plāksnē.*
>
> *Z. Skujiņš. **Kolumba mazbērni**. Ja agrāk rakstnieki gāja no kolektīva uz indivīdu, tad Z. Skujiņš no indivīda iet uz kolektīvu.*
>
> *Jauna pieeja raksturu mākslinieciskā veidošanā piemīt jauniem rakstniekiem.*
>
> *Pret visiem šiem meklējumiem gan satura, gan formas ziņā mēs nedrīkstam izturēties ne vien naidīgi, bet arī ne vienaldzīgi. Nedrīkstam to ignorēt. [..] Tam ir liela jēga. Tajos ir ievērojama novatorisma līnija.*
>
> *50. gadu otrajā pusē māksliniecisku tipu mēs vairs netraktējam kā zināmu šķiras vai sabiedriskā spēka pārstāvi.[..] mākslinieki iekļauj tēlos cilvēciskās īpašības un parādības.*[38]

Очень показательно, что разговор об особенностях текста переместился из поля идеологических характеристик в поле литературной критики. Отмечается трансформация природы персонажа, его принципиально новое положение в художественном мире, говорится о новаторстве текстов новой прозы. В том же третьем номере Я. Плотниекс рассуждает о поэзии 1960 года:

> *Visas mūsu dzejas kopīgais liriskais varonis, kura asajos vaibstos saskatām aktīva, nesamierināta cīnītāja raksturu. Šādu tēlu atrodam B. Saulīša dzeju krājumā "Labā diena". [..] O. Vācieša lirisko varoni varētu raksturot ar dzejnieka grāmatas nosaukumu – viņam "Krāces apiet nav laika". [..] C. Dineres dzeju krājuma "Atbalsis" varoni var raksturot kā padomju sievieti, kas kavējoties spilgtās atmiņās, domā par savu mīlestību, par bērnu laimi, cilvēka skaidrību. Tomēr viņai redzesloks ir pašaurs.*[39]

В шестом номере *Karogs* публикуются тексты переводов новой русской поэзии.

A. Vozņesenskis *No Sibīrijas bloknota*, – atdzejojis I. Auziņš, Veronika Tušnova *Strūklaka* – atdzejojusi V. Belševica, J. Jevtušenko *Jel nesteidzies* – atdzejojis I. Lasmanis; Imants Auziņš анализирует новую русскую поэзию:

> *A. Tvardovska "Aiz tāles – tāle" – visa zeme ģeogrāfiskajā un vēsturiskajā šķērsgriezumā pēdējos gadu desmitos. A. Tvardovska uzskatu rezumējums [..] dzejniekam jābūt cīnītājam, nevis bailīgam liekulim, dzejnieka vieta ir laikmeta progresa frontes priekšējās pozīcijās. [..] Jaunā dzejnieku paaudze izsaka savu credo, reizēm nokļūstot līdz deklarācijai.*
>
> *J. Jevtušenko dzejolī "Pirmā mašīnrakstītāja" izsakās, ka viņam pats dārgākais esot vienkāršas mašīnrakstītājas vērtējums par kādu dzejoli. [..] R. Roždestvenskis vēlas, lai viņa dziesmu «vienkāršs puisis» nestu līdzi ceļā, kā mugursomu. [..] A. Vozņesenskis sapņo kļūt "par siltumu un maizi ļaudīm". Jevtušenko un Roždestvenskis kara varonības tēmu savij ar savas paaudzes uzdevumu. [..] parādās jaunas tēmas dzejā. [..] Jevtušenko bieži parāda mūsu sociālistiskās iekārtas pārākumu. [..] Vozņesenska dzejai raksturīgi drosmīgi meklējumi, bet dzejnieks bieži aizraujas ar formas jauninājumiem, pazaudējot tēla loģiku.*[40]

Критики начинают обращать пристальное внимание на художественные достоинства латышской новой поэзии, отмечая приметы новой поэтики.

I. Ziedoņa dzejai raksturīgas 2 līnijas – darba tematika un publicistiskie dzejoļi, t.s. tīrās mīlestības lirikas tikpat kā nav. [..]Trešais I. Ziedoņa daiļrades spēka avots – viņa nopietnās literatūrteorētiskās zināšanas un spēja tās izmantot praktiskajā darbā. Dzejnieks lieto tādus visai neparastus dzejas tēlus kā darva, kartupeļi, sīkstais Jūrmalas pīlādzis, zvejnieka laiva salīdzināta ar aukli, [..] kontrastainas detaļas dzejā. [..] Dzejnieks reizēm nonāk samākslotā gūstā, viņš nostājas pret parasto tradicionālo dzeju.[41]

[..] literatūrā ienākuši Evalds Vilks, Miervaldis Birze, O. Vācietis, Dagnija Zigmonte, Mārtiņš Kalndruva, Jānis Plotnieks, Jeronīms Stulpāns, Ārija Elksne, Imants Auziņš, Milda Losberga. Almanaha mugurkauls – R. Ezeras romāns "Zem pavasara debesīm".[42]

Те немногие замечания литературной критики есть констатация новых имен, новых тем, наконец, нового поэтического слова, на место замороженного идеологического штампа приходит оригинальная авторская образность. В 1961 году газета *Literatūra un Māksla* опять демонстрирует широкое поле очень интенсивного культурного диалога между артистами союзных советских республик, стран социалистического содружества, художниками «капиталистического блока».

Перечень гастрольных концертов в Риге в 1961 году:

Vācu dziedones Soņas Šēneres kamermūzikas koncerts – 3. februārī.

12., 13. februārī Filharmonijas zālē Vissavienības estrādes mākslinieku konkursa laureātes Nehamas Lifšicaites ebreju dziesmu vakars.

Diriģenta Antonio de Almeidas vieskoncerti 18. februārī.

2., 3., 4., 5. martā Apgabala Virsnieku namā Maskavas jaunā miniatūru teātra viesizrādes.

4. martā – Gruzijas trio vieskoncerts.

5. martā – Starptautisko konkursu laureāta rumāņu vijolnieka Stefana Ruhas koncerts.

10. martā – Ukrainas estrādes orķestra koncerti.

18. martā – Gruzijas Valsts tautas dziesmu un deju ansambļa koncerti.

25. martā – Baltkrievijas Valsts tautas instrumentu orķestra koncerts.

29. martā klavieru trio (Vācijas Federatīvā Republika) koncerts.

31. marts, 1. aprīlis – Meksikāņu muzikālā vokālā trio koncerts.

31. martā – Somu komponisti Rīgā.

2. aprīlī – Kijevas Valsts filharmonijas stīgu kvarteta koncerts.

6. aprīlī – diriģē Varšavas Nacionālās filharmonijas simfoniskā orķestra mākslinieciskais vadītājs.

8. aprīlī – KPFSR Tautas mākslinieks profesors P. Serebrjakovs atskaņos Bēthovena sonātes.

8. aprīlī – KPFSR Tautas mākslinieces Z. Doluhanovas koncerts.

8. aprīlī – Ukrainas bagonistu kvarteta koncerts.

16. aprīlī – čehu ērģelnieka Irži Rodeka koncerts.

22. aprīlī – angļu vijolnieka Mano Parikiana vieskoncerti.

25. aprīlī – Simfoniskais koncerts, kurā piedalās Radio un Televīzijas simfoniskais orķestris Parīzes Grand Opera Galvenā diriģenta Georga Sebastjana vadībā.

29. aprīlī – Tallinas I. Tompa zēnu kora koncerts.

4. maijā – Šopēna Starptautiskā pianistu konkursa diplomandes Kiras Lavrinovičas koncerts.

16., 17. maijā koncertēs itāliešu vijolniece Pina Karmirelli.

18. maijā – Zviedrijas Fridena stīgu kvarteta koncerts.

28. maijā – viens no slavenākajiem simfoniskajiem orķestriem – Romas virtuozi.

3. jūnijā "Dzintaru" koncertzālē notiks vasaras sezonas atklāšanas koncerts.

11., 12., 13. jūnijā – Filharmonijas koncertzālē Dzintaros Vācijas Demokrātiskās Republikas estrādes mākslinieku koncerti.

15. jūnijā – Dzintaros Armēnijas PSR Nopelniem bagātā mākslinieka Leona Geohlanjana solo koncerts.

17., 18. jūnijā Dzintaros– Ļeņingradas estrādes mākslinieku koncerti.

19. jūnijā – Dzintaru koncertzālē baleta jaunatnes svētku koncerts. Piedalās Maskavas, Ļeņingradas, Kijevas, Sverdlovskas, Minskas, Tallinas, Viļņas, Tbilisi, Baku un Rīgas baleta mākslinieki.

25. jūnijā – Dzintaru koncertzālē Gucuļu dziesmu un deju ansamblis.

26. jūnijā – Dzintaru koncertzālē viesojas Karēlijas lakstīgalas.

28. jūnijā – Moldāvijas PSR Nopelniem bagātais mākslinieks T. Gurtovojs.

29. jūnijā – pirmo reizi viesojas Valsts Akadēmiskā Lielā teātra vijolnieku ansamblis Nopelniem bagātā mākslinieka Jūlija Rejentoviča vadībā.

10., 11., 12. jūlijā Bulgārijas estrādes mākslinieku koncerti Dzintaru koncertzālē.

14. jūlijā – Dzintaru koncertzālē Maskavas kamerorķestra koncerts.

22. jūlijā – Uzbekijas Ališera Navoji Operas un baleta teātris.

Romas leļļu teātra viesizrādes.

24. – 27. jūlijā – Dzintaros viesojas Čehoslovākijas estrādes orķestris Gustava Broma vadībā. Maskavas kamerorķestra koncerts, solists – KPFSR Nopelniem bagātais mākslinieks Leonīds Kogans.

5. augusts – Vissavienības Radio un televīzijas Lielā simfoniskā orķestra koncerts diriģenta KPFSR Nopelniem bagātā mākslinieka Kirila Kondrašina vadībā. Uz Ļeņingradu devās mūsu Akadēmiskā Operas un baleta teātra kolektīvs.

12. augustā Dzintaros Rumānijas Radio un Televīzijas estrādes orķestra vieskoncerts.

14. augustā – Rīgā un Jūrmalā koncertē Rūdolfs Kerers – Maskavas Filharmonijas solists.

26. augustā – Dzintaros notiks Čīles tautas dziesmu un deju ansambļa "Kunkumen" koncerti.

17. – 19. septembrī – Universitātes aulā Islandes vīru kora koncerti.

7. oktobrī – Igaunijas filharmonijas orķestra koncerti.

13., 14. oktobrī – Ukrainas mūzikas ansamblis V. Kohoņenko vadībā.

15. oktobrī – spāniešu ģitārista virtuoza N. Alfonso vieskoncerts.

21. oktobrī – Andreja Ešpaja autorkoncerts.

26. – 28. oktobrī – viesojas izcils ziemeļzemju dziedonis Kims Borgs (Helsinki).

21. oktobrī – šodien uz Maskavu brauc Valsts akadēmiskais koris un Valsts dziesmu un deju ansambļa Sakta dejotāju grupa.

12., 13. novembrī – vijolnieka Rikardo Odnorova (Austrija) koncerts.

17. novembrī – čellista Sašas Večtomova (Čehoslovākija) solokoncerts.

Oktobra beigās viesosies Bulgārijas jaunā māksliniece Jūlija Vinere (soprāns).

3. decembrī – profesora Františeka Maksiana (Čehoslovākija) koncerts.

10. decembrī – Ukrainas dziedātāja V. Ivančenko koncerts.

21. decembrī – koncerts Universitātes aulā. M. Volmans (vijole).

25. decembrī – Kubas dziedonis Bols de Nijeve koncertē Rīgā.

Literatūra un Māksla в 1962 году свидетельствует о том, что музыкально-театральное полотно Латвии интенсивно насыщено гастрольными выступлениями артистов самых разных стран. Конечно, прежде всего, в гости приезжают художники из братских союзных республик. В 1962 году в Латвии выступают лучшие коллективы Москвы и Ленинграда, Молдавии, Украины, Таджикистана, Грузии,

Армении, Казахстана, Литвы и Эстонии. Страны социалистического содружества представлены Польшей, Чехословакией, Румынией, Венгрией и Китаем. Очень насыщенным остается круг гостей из стран несоциалистической ориентации: Дания, Америка, Бразилия, Япония, Канада, Италия, Франция. Летний сезон в Дзинтари уже своим открытием задает тон высокого музыкального исполнительского искусства:

> *Atklāj vasaras sezonu Dzintaros.*
> *Simfoniskās mūzikas koncerts, piedalās Baltkrievijas estrādes orķestris un Ukrainas estrādes orķestris. 1. un 2. jūlijā Majakovska teātra koncertuzvedums – Eiripida traģēdija Medeja.*
> *Ļeņingradas simfoniskā orķestra vieskoncerti: Vissavienības radio un Televīzijas estrādes orķestra koncerts J. Silantjeva vadībā – Dunajevska mūzika. Maskavas estrādes orķestra koncerti O. Lundstrēma vadībā. (17. jūnijs)*[43]

Karogs 1962. г. продолжает открывать новые оттепельные знаки – имена, тексты. На страницах журнала печатаются отзывы о творчестве Виктора Некрасова:

> *Šeit citēsim kritiķa D. Nikolajeva domas žurnālā Voprosi Ļiteraturi, kas daļēji pievienojas tiem, kuri uzskata, ka Ņekrasovs gan aizskāris svarīgu tēmu, bet nav to pietiekami dziļi atrisinājis, tomēr kategoriski iebilst apgalvojumiem, it kā Kira Georgijevna būtu parādīta tikai kā šauri personīga drāma. [..] Konflikts ir, tas ir sabiedrisks, tikai atrodas nevis ārpusē, bet pašā sacerējumā un ilgu laiku paliek it kā zemtekstā. [..] V. Ņekrasovu dzīve interesē tās reālajās ikdienišķās izpausmēs, viņš abām kājām stāv uz zemes un skatās uz īstenību ar parastām, cilvēciskām acīm. [..] Kiras Georgijevnas tēls ir liela veiksme V. Ņekrasova daiļradē.*[44]

Позиция журнала остается опять же неизвестной, предлагаются две противоположные точки зрения на текст Некрасова, и тем самым читатель вовлекается в спор и вынужден сам сформулировать свою оценку. Официальная литературная критика закрепляет изменение художественной парадигмы – появление нового героя и целой плеяды поэтов новой художественной образности, иной поэтической стилистики свидетельствует о том, что латышская поэзия переживает этап яркого, стремительного развития.

> *1950. gadu romānā notiek dziļas pārmaiņas. Romāna centrā tiek nostādīts indivīds – atsevišķais cilvēks. [..] Mūsdienu romāns izjūt Hemingveja, Remarka romānu ietekmi. [..] Viena no pamatlīnijām jaunajā padomju romānā ir liriskums. [..]*

1961. gada dzeja pārstāvēta ar tādiem autoriem: I. Auziņš, H. Heislers, A. Imermanis, S. Kaldupe, M. Ķempe, J. Mediņš, J. Plotnieks, Z. Purvs, V. Rūja, L. Vāczemnieks, A. Vējāns, O. Vācietis, I. Ziedonis. [..]

Ojārs Vācietis "Ar skatienu tajā – kas būs?" Ar viņam raksturīgo šautnainumu slavina Sibīrijas nemierīgos un cietos ļaudis. [..]

Imanta Ziedoņa "Zemes un sapņu smilts" – viens no spilgtākajiem dzejoļu krājumiem mūsu literatūrā.[45]

Очень знаковой – «антиоттепельной» – оказывается перепечатанная и переведенная статья В. Иванова, обличающая роман В. Аксенова *Звездный билет* – текст, вызвавший гневный протест и критику партийных идеологов.

Kā zināms, mūsu jauno cilvēku vidū ir neliela daļa "Stilīgo", par kuriem ne mazums rakstīts feļetonos. [..] Pēc Aksjonova romāna? Iznāk, ka taisni šai jaunatnei ir īsta vērtība. Visi pārējie darba personāži tikai nožēlas vai kritikas cienīgi. [..] V. Aksjonovs šeit spēris ļoti nepārdomātu soli atpakaļ, salīdzinot ar viņa diezgan veiksmīgo iepriekšējo darbu, garo stāstu "Kolēģi". [..] daži kritiķi dedzīgi aizstāvēja, pat slavināja romānu. Daži kritiķi atzīmē autora nepietiekamo idejisko briedumu un aizraušanos ar rietumu prozas modes paņēmieniem. Darbs izrādījās "moderns" tikai nenozīmīgajā jaunatnes daļā.[46]

Следующая статья из *Литературной Газеты* затрагивает глубинную культурную функцию «оттепели» – извлечение из небытия имен и текстов, восстановление целостного культурного процесса XX века, восстановление культурной памяти.

Pagājušā gada marta avīzē Ļiteraturnaja Gazeta bija ievietots kritiķa Ļ. Ozerova raksts par krievu poēziju, kas veltīts sērijai "Dzejnieka bibliotēka".

Par bibliogrāfisku retumu kļuvuši V. Solovjova darbi. 1880. – 1890. gadu dzejnieki Kantemirs un Sumarokovs ir pieejamāki, nekā Vološins, Sologubs, Balmonts, Ivans Koņevskis.

Lasītāji paši iesaka to dzejnieku vārdus, kurus vajadzētu publicēt: A. Belijs, O. Mandelštams, B. Pasternaks, V. Narbuts, V. Hodasevičs. Personības kulta gados daudzu autoru vārdi tika nodoti aizmirstībai.

No 20. gadsimta literatūras vēstures nedrīkst neko svītrot, ir jāanalizē process kopumā.[47]

В конце 1962 года журнал *Karogs* дает возможность высказаться молодым литераторам, открыто отстаивающим право художника на свободу поиска, на оригинальный авторский стиль.

Šodienas literatūrai jācenšas kļūt lakoniskākai, ekspresīvākai. Liekas, ka vajag atstāt brīvas rokas katram autoram, viņa individuālajam stilam.[48]

[..] mūsu laiks no 1941. gadam līdz 1962. gadam – bezgalīga vērtību vērtēšana un pārvērtēšana.

Rakstnieka pienākums ir jaunu komunistisku īpašību audzināšana cilvēkos. Es esmu pret konjuktūru – komunistiskā darba brigādes – cik sākuma periodā neparādījās dzejoļu, prozas darbu, no kuriem viens secinājums: šodien mēs cīnāmies, rīt būsim izcīnījuši.

Mani kaitina vārds formālisms – šinī vārdā ir kristīti visi meklējumi. Jevtušenko aptuvenā atskaņa, Kazakova stils, Vozņesenska ritmi – vēl nepaspējuši dot kvalitatīvu lielo rezultātu, izraisa priekšlaicīgo – nekas tur nesanāks.[49]

Последний номер журнала *Karogs'a* за 1962 год опять символично соединяет две культурные тенденции: слово официально признанного советского прозаика и голос молодых художников, выступающих против идеологического надзора над ними, против жесткой тенденциозной критики.

Oktobrī notika Maskavas rakstnieku organizācijas valdes plēnums, kur apsprieda jauno rakstnieku daiļradi. Ar referātu uzstājās A. Borščagovskis.

A. Borščagovskis: Sevišķi strauja jaunu talantu augsme sākās pēc partijas XX kongresa izmainījušos literatūras dzīves apstākļos.

A. Borščagovskis pozitīvi vērtēja A. Gladiļina, V. Ļipatova, A. Pristavkina, G. Vladimova, V. Koņecka, I. Semjonova, E. Šima darbus, plašāk pakavējoties pie V. Aksjonova un I. Kazakova daiļrades, kas līdz tam bija izraisījusi visvairāk strīdu un pārrunu.

Neliedzot rakstniekam tiesības rādīt savos darbos ļauno, A. Borščagovskis prasīja no autora skaidrāku nostāju, lai lasītājs justu, ka viņš ne tikai rāda, bet arī cīnās pret šo ļauno.

Dažas pašu jauno balsis plēnumā: kinorežisors A. Tarkovskis izteica neapmierinātību ar to, ka vecie visādā ziņā grib uzmesties par jauno aizgādņiem. Šāds uzticības trūkums no viņu puses jaunajiem ir stipri aizvainojošs. Tādēļ arī viņiem vēl aizvien grūti īstenot savas ieceres.

B. Ahmaduļina prasīja, lai sarunas ar jaunajiem allaž būtu asas, bet tikai literāras, bez kādām administratīvām sankcijām, kā tas vēl aizvien gadās, un aizstāvēja līdz tam kritizēto Bulatu Okudžavu.

V. Aksjonovs pārmeta redakcijām, ka tās ļoti sīkumaini izturas pret jauno rakstnieku darbiem, par katru cenu meklējot, kam varētu piesieties.

I. Čičerovs norādīja uz dogmatiskas, rungas kritikas piemēriem, kādu, diemžēl, vēl netrūkst, sevišķi žurnālā "Oktjabr".[50]

Журнал называет имена молодых талантливых писателей, отмеченных центральной союзной критикой, знакомит с ними читателей Латвии, перепечатывает позитивные критические отклики на их первые художественные произведения, статья Н. Погодина – тому подтверждение:

> *Mani nodarbina mūsu literatūras galvenais jautājums – tās laikmetiskums un varonis. Divi V. Aksjonova stāsti žurnāla "Novij mir" Nr. 7 "Pusceļā līdz mēnesim", "Tēti, paliec" sagrauj shēmu. Autors it kā saka mums: nenovērsieties no cilvēkiem, kurus pieņemts uzskatīt par neglābjami melniem vai neglābjami pelēkiem. Talantīgi un dziļi to pašu pērn žurnālā "Novij mir" paveicis otrs jauns rakstnieks savā pirmajā garajā stāstā "Lielā rūda": Es ticu, ka šie jaunie rakstnieki daudz dos mūsu literatūras jaunajam posmam, kas noteikti iestāsies.*[51]

Следующая переведенная и пересказанная статья Х. Когана из журнала *Вопросы литературы* передает всю противоречивость общественного сознания, сложность литературной ситуации в частности: полярное противостояние критиков, отстаивающих оттепельные идеалы, и рецензентов, выражающих позицию правящей политической власти.

> *Laiku pa laikam literatūras kritikā parādās dogmatiskās domāšanas recidīvi – gan tipiskuma aritmētiskas izpratnes veidā, gan tendencē noteikt reiz uz visiem laikiem pieņemtu varoņu nomenklatūru un obligātos māksliniecisķās izteiksmes līdzekļus, varonības attēlošanai, gan kārtējos mēģinājumos it kā heroisma vārdā reabilitēt ideāla varoņa abstraktu konstrukciju, bet optimisma vārdā – atvieglotu, laķētu dzīves atveidojumu. A. Kogans polemizē ar kritiķiem, kuri, neapmierināti ar jaunās padomju prozas un dramaturģijas varoņiem, prasa, lai tiem tiktu piešķirtas tādas vai citādas, pēc viņu domām, nepieciešamas īpašības un rīcības izpausmes.*[52]

Контекст 1963 года продолжает и усиливает это противостояние: очень многие тексты, рожденные свободомыслием «оттепели», теперь подвергаются полному разгрому и уничтожению. Официальным руководством к действию служит модель отношений Н. Хрущева с представителями советской интеллигенции в 1963 году. В латвийской оттепельной парадигме этого года культурно противопоставлены две природы текстов: с одной стороны, стихи О. Вациетиса, В. Белшевицы, И. Зиедониса, М. Чаклайса, М. Кромы и произведения русских оттепельных творцов – И. Эренбурга, А. Солженицына, М. Хуциева, А. Тарковского, А. Вознесенского, Е. Евтушенко, Б. Ах-

мадулиной, Э. Неизвестного, с другой – им противостоит критический текст партийных лидеров, литераторов соцреалистического направления.

> *PSKP CK sekretāra Ļ. Iļjičova runa:*
>
> *Mūsu partijas nostāja idejiski mākslinieciskajos jautājumos ir zināma. Šī nostāja apstiprināta un konkretizēta saskaņā ar pašreizējiem literatūras un mākslas uzdevumiem, partijas un valdības vadītājiem apmeklējot Maskavas mākslinieku izstādi un tiekoties ar literatūras un mākslas darbiniekiem 1962. gada 17. decembrī.*
>
> *N. S. Hruščovs savā runā māksliniekiem uzsvēra, ka nedrīkst pieļaut novirzes no sociālistiskā reālisma mākslas attīstības galvenā ceļa, ka bīstami ir samierināties ar buržuāziskās ideoloģijas izpausmēm, naidīgām ietekmēm mākslā.*
>
> *Sarunā tika asi kritizēti cilvēki, kas nodod aizmirstībā sociālistiskās kultūras sasniegumus un mēģina novirzīt mūsu mākslu uz formālisma un tā galējās izpausmes – abstrakcionisma šaurajām sānieliņām un strupceļiem. Partijas norāda uz konkrētām parādībām un konkrētiem faktiem, nosauc konkrētus cilvēkus.*
>
> *Lāča pakalpojumu jaunajiem literatūras un mākslas darbiniekiem izdara viņu pārmērīgie cildinājumi. Tas noticis ar M. Kaļika kinofilmu "Cilvēks iet saules pēdās".*
>
> *Filmā jūtama autora apdāvinātība, taču ir arī nopietni trūkumi, pret kuriem nevar neiebilst. Sevišķas, par katru cenu neparastas formas meklējumi vairākās filmas epizodēs izvēršas par tīri ārēju tieksmi pēc oriģinalitātes, manierību, nekritisku ārzemju modes atdarināšanu.*
>
> *Mēs visi labi saprotam, ka atgriezties pie personības kulta metodēm mūsu apstākļos ir pilnīgi neiespējami. Mūsu partija neatlaidīgi rūpējas par ļeņinisko sadzīves normu atainojumu, personības kulta palieku izravēšanu. Partija nepieļaus nekādu pārmācīšanu un etiķešu pielīmēšanu.*[53]

И в литературной критике Латвии, улавливающей, как барометр, малейшее изменение в политической ситуации, которая определяется центральной союзной властью, усиливается идеологическая направленность на культурный текст, что приводит к резкому разделению текстов на соцреалистические и буржуазные.

> *Abstrakcionisms nav pieņemams vispirms jau tāpēc, ka tas balstās uz mums pretējas būtībā naidīgas filozofijas. [..] nesen Mākslas vēstures institūtā notikušajā konferencē literatūrzinātnieks L. Kopeļevs apšaubīja pašu iespēju, ka formālistiskās un abstrakcioniskās tendences mākslā varētu būt atkarīgas no imperiālistiskās ideoloģijas.*

Ļoti apšaubāmu uzskatu aizstāvēja J. Nagibins, kas laikraksta "Ļiteraturnaja Gazeta" publicētajā rakstā izcēla E. Ņeizvestnija kroplīgās skulptūras par mūsdienu mākslas paraugu.

Buržuāziskā propaganda pilnīgi apzināti noteiktos nolūkos atbalsta un slavē dažu mūsu pseidonovatoru abstrakcionistisko triku taisīšanu.[54]

Появившийся текст *Эйнштейнианы* Вациетиса в культурном поле Латвии вызывает высокую оценку художников и резкую критику идеологов.

G. Priede – *Sakarā ar Einšteiniānu.*

Pagājušā gada novembrī Ojāra Vācieša poēma Einšteiniāna parādījās laikrakstā Literatūra un Māksla. [..] labi uzrakstīta visa poēma. Spēcīgi. Taisni tā, kā jāraksta par ko ļoti lielu. Satraukti. Bijīgi.

Kad nāca dzirdamas balsis, ka poēma esot nesaprotama, biju pārsteigts. Ko te gan varētu nesaprast? [..] šī poēma prasa sagatavotu lasītāju. Patiešām: Tādu jau prasa ikviens literārs darbs... Mēs dzīvojam zemē, kas izvirzījusi lozungu par kodolkara aizliegšanu un par jebkura veida kodolieroča iznīcināšanu. Ir tikai jāpriecājas, ka tas viss sāk nodarbināt mūsu dzejnieku domas.[55]

K. Krauliņš – *Mākslinieka radošā brīvība.*

Galvenais mākslinieka, kas meklē sevi – rast atbildi uz jautājumu – kurp viņš iet un ar ko iet, kādi ir viņa mērķi. Ja viņš iet kopā ar tautu, rada komunisma vārdā, tad viņa griba sakrīt ar partijas gribu, visas tautas gribu, un viņš paver sev ceļu uz īstu brīvību meklēt un radīt.

Tāpēc mākslas partejiskumā un tautiskuma principos mēs saskatām nevis radošas brīvības ierobežojumu, bet gan nepieciešamos priekšnoteikumus tās piepildījumam.[56]

J. Niedre – *Par divām stāstu grāmatām.*

Un lūk 50. gadu sākumā, gandrīz vienā laikā, mūsu prozā kļūst pazīstami jauni autori – Z. Skujiņš, M. Birze, M. Kalndruva, V. Eglonis. Stāstījumā ieplūst lirikas elementi, manāmi neliela atvirzīšanās no skarbi reālistiskiem tēlošanas elementiem un tuvināšanās romantisma stila iezīmēm.

Sāk izvairīties no vienu raksturu dalīšanas par trafaretiem kļuvušajos balts – melns, pozitīvs – negatīvs klasificējumu. Protams, tas viss notiek sociālistiskā reālisma metodes ietvaros, taču reizē ar to paši ietvari kļūst elastīgāki, it kā ietilpīgāki.

50. g. II pusē aktīvi darbojas četras prozaiķes – D. Zigmonte, V. Spāre, I. Indrāne, R. Ezera.[57]

Literatūra un Māksla публикует подробный доклад лидера союзного государства Н. Хрущева, который в предельно эмоциональных оценках указывает интеллигенции ее роль и место. Художественная значимость текста определяется через соцреалистический канон.

> *Partija, tās Centrālā Komiteja uzskata, ka padomju literatūra un māksla attīstās sekmīgi un visumā labi pilda savus uzdevumus.*
>
> *Lielisks mākslas darbs ir biedra Kerbela radītais Kārļa Marksa piemineklis Maskavā. Tēlniekam izdevies mākslinieciski attēlot ģeniālā zinātniskā komunisma pamatlicēja diženumu.*
>
> *Pagājušo reizi mēs redzējām Ernsta Neizvestnaja pretīgo ķēpājumu un bijām sašutuši par to, ka šis cilvēks, kam, acīm redzot, netrūkst dotību un kas beidzis padomju augstāko mācību iestādi, atmaksā tautai ar tik nejauku nepateicību. Labi, ka šādu mākslinieku mums nav daudz, taču viņš, diemžēl nav viens mākslas darbinieku vidū. Jūs redzējāt arī dažus citus mākslinieciskus abstrakcionistu darinājumus. Mēs nosodām un nosodīsim šādas kroplības pilnīgi atklāti, ar vislielāko neiecietību.*
>
> *Mums provizoriski parādīja materiālus kinofilmai ar nosaukumu "Iļjiča postenis", kas uzliek visai lielus pienākumus.*
>
> *Filmā iezīmēts nodoms negatīvā plāksnē parādīt un nokritizēt mūsu jaunatnes vidū vēl sastopamos dīkdieņus un pusdeģenerējušos tipus, kas nevienu nemīl un necienī… Filmas inscenētāji neorientē skatītāju uz īstajiem jaunatnes slāņiem. S. Gerasimovs nav devis padomu savam skolniekam M. Hucijevam savā filmā parādīt kā mūsu jaunatne dzīvo un attīstās lieliskās jaungvardes tradīcijās.*
>
> *Man gribētos teikt dažus vārdus par biedru Erenburgu. Memuāru autors veltī lielas simpātijas tā dēvētās "kreisās" mākslas pārstāvjiem un sprauž sev uzdevumu šo mākslu aizstāvēt. Jājautā – pret ko tad aizstāvēt? Redzams, pret mūsu marksistiski ļeņinisko kritiku. Kāpēc tā tiek darīts? Acīmredzot, lai nosargātu iespēju pastāvēt tādām vai tamlīdzīgām parādībām mūsu tagadējā mākslā. Tas nozīmē atzīt sociālistiskā reālisma un formālisma līdzpastāvēšanu. Biedrs Erenburgs izdara rupju ideoloģisku kļūdu, un mūsu pienākums ir palīdzēt viņam to saprast.*
>
> *Biedra Jevtušenko attieksme pret abstrakcionismu būtībā saskaras ar uzskatiem, ko aizstāv biedrs Erenburgs… Man gribētos dot padomu biedram Jevtušenko un citiem jaunajiem literātiem augstu vērtēt masu uzticību, nemeklēt lētas sensācijas, nepielāgoties mietpilsoņu noskaņojumam un gaumei.*
>
> *Lūk, daži piemēri no mūsu arhitektoniskās mākslas. Maskavā, Sokoļņikos, ir Rusakova klubs, kas uzbūvēts pēc arhitekta biedra Meļņikova projekta. Tā ir kroplība, neērta būve, kas izskatās pēc velns zin kā.*

Ko attēlojis B. Žultovskis? Kropli! Skatoties viņa pašportretā var izbīties.

Dažkārt literatūras un mākslas darbu idejisko skaidrību apkaro, slēpjoties aiz cīņas pret retoriskumu un pamācīgumu. Visklajākā veidā šādas noskaņas izpaudās Ņekrasova piezīmēs "Okeāna abās pusēs", kas iespiests žurnālā "Novij mir".

Rodas arī tādas grāmatas, kurās, mūsuprāt, vismaz neprecīzi, bet pareizāk sakot, nepareizi vienpusīgi apgaismotas ar personības kultu saistītās parādības un notikumi, tāpat arī pēc partijas XX kongresa tautas sabiedriskajā, politiskajā un garīgajā dzīvē notikušo un notiekošo principiālo, kardinālo pārmaiņu būtībā. Pie tādām grāmatām es pieskaitu biedra Erenburga garo stāstu "Atkusnis".

Nepatīkamu iespaidu atstāja rakstnieku V. Ņekrasova, K. Paustovska un A. Vozņesenska brauciens uz Franciju. Savos izteikumos nepiesardzīgs bija V. Katajevs, braukādams pa Ameriku.[58]

После совершенно разгромного выступления Хрущева против интеллигенции литературная критика Латвии продолжила процес идеологических оценок, старательно усвоив стиль, формулировки партийного лидера.

Pēdējā laikā zināmā republikas radošās jaunatnes daļā izplatījusies pagrimušās Rietumu kultūras demoralizējošā ietekme. Daži jaunie mākslinieki nostājušies abstrakcionisma un formālisma pozīcijās, sākuši to likt pretīm sociālistiskajam reālismam. [..] Kļūdas savā daiļradē pieļāvis arī viens no talantīgajiem latviešu padomju liriķu jaunās paaudzes pārstāvjiem – Ojārs Vācietis. [..] Vizma Belševica publicējusi dekadentiskus dzejoļus, kuros dominē izmisums un grūtsirdība. [..] Individuālisms un atrautība no mūsdienu dzīves vērojama arī dažos Montas Kromas un Cecīlijas Dineres dzejoļos.

Latvijas Rakstnieku savienības orgāns žurnāls "Karogs" ne vienmēr ar vajadzīgo atbildības sajūtu izraugās publicējamos. [..] Idejiski aplamais Ēvalda Vilka stāsts "Divpadsmit kilometri". [..] No sociālistiskā reālisma pozīcijām atvirzījušies un nostājušies uz formālisma ceļa tādi mākslinieki kā O. Ābols, G. Cilītis, A. Kiršfelds un K. Fridrihsons. [..] Formālismu un pesimismu pauž arī daži jaunākie S. Šegelmaņa darbi.[59]

Интересно, что, критикуя опальный текст, издатели *Literatūra un Māksla* не упускают возможности обвинить в политической недальновидности журнал *Karogs*, в котором текст был опубликован (конечно, чистота идеологического тона *Literatūra un Māksla* не вызывает сомнений в этом случае).

Ž. Grīva: *E. Vilka "Divpadsmit kilometri" – mūsu pazīstamā prozaiķa neveiksme.*[60]

L. Pēlmanis: *Dīvaina ir Latvijas Rakstnieku savienības orgāna žurnāla "Karogs" nostāja. Tiešām jābrīnās, ka Karogā varējuši parādīties visi kļūdīgie Vilka, Belševicas, Auziņa un citu autoru darbi.*[61]

J. Vanags: *Dzejoļi jāsacer tā, lai tos varētu saprast visi. Nevar rakstīt tikai kaut kādiem izredzētajiem. (par O. Vācieša "Einšteiniānu").*[62]

Par literatūras partejiskumu un tautiskumu:

Raksturojot latviešu padomju dzīves pašreizējo stāvokli, B. Saulītis uzsvēra, ka savā labākajā daļā kā vienmēr bijusi un ir laba cīņas dzeja. Tas attiecas uz I. Sudrabkalna, Valda Luksa, Mirdzas Ķempes, A. Skalbes, A. Vējāna darbiem.

Atsevišķu dzejnieku daiļradē ir nopietni trūkumi, par ko viņi saņēma pelnītu kritiku (O. Vācietis, V. Belševica un citi).[63]

A. Broks runāja par stāvokli prozā. Pēc partijas XX un it īpaši XXII kongresa prozā sacēlās laba raža. (V. Lāča "Pēc negaisa", A. Brodeles "Uzticība", Z. Skujiņa "Kolumba mazdēli", I. Indrānes "Lazdu laipa", I. Līva "Kapteinis Nulle", J. Stulpāna aprakstu grāmata "Cilvēks dedzina kūlu". I. Grauta grāmatā "Saules lēkti Vēju salā". Vairāki rakstnieki ļoti asi vērsušies pret privātīpašniecisko fanātismu – M. Birze "Bēres", M. Bendrupe "Pīpes sala", R. Ezera "Viņas bija trīs".[64]

В латвийской литературной критике начинается травля латышских поэтов-шестидесятников, которая продолжится во все последующие застойные годы, власть назвала враждебные ей имена.

G. Selga – *Mākslas avotiem jābūt tīriem.*

Abstrakcionisms un formālisms tiecas dzīvi parādīt izkropļotā veidā, ievazājot mums svešu un nepieņemamu ideoloģiju. [..] šopavasar jauno literātu gadskārtējā seminārā Rīgā dzejniece Vizma Belševica aizstāvēja jaunā dzejnieka Māra Čaklā mazāk saprotamās, pat nesaprotamās un pārprotamās dzejas rindas. Runājot tieši par tādiem dzejoļiem, kam maza idejiska slodze un vāja kompozīcija, dzejniece izteica domas, ka to savukārt tagad aizstājot zemteksti un asociāciju plūsma. [..] Tādējādi viņa it kā centās attaisnot gan savus, gan Māra Čaklā, gan Montas Kromas, gan arī Ojāra Vācieša neveiksmīgos, maldīgos meklējumus.[65]

Журнал *Karogs* пока остается трибуной для молодых художников, пришедших в «оттепель», продолжает знакомить с текстами, появля-

ющимися в русской оттепельной парадигме. Особое место занимает повесть А. И. Солженицина *Один день Ивана Денисовича*, и оценка К. Симоновым этого текста:

> *Ivans Šuhovs un viņa barakas kaimiņi, kuri, neraugoties uz visām šausmām, savā vairumā paliek tādi paši, kādi bija pirms nometnes – īsti padomju ļaudis.*
>
> *Tādu tēmu pienācīgā augstumā varēja pacelt tikai mākslinieks, kas bezgalīgi mīl savas Padomju Dzimtenes cilvēkus un bezgalīgi tic viņu morālajam spēkam. Partija nosauca rakstniekus par palīgiem, šeit Solžeņičins ir partijas palīgs cīņā pret personības kultu. [..] Mūsu literatūrā ir ienācis spēcīgs talants.*[66]

К разговору подключается Э. Триоле:

> *Partijas XX kongresa fakti kā dzelzceļa katastrofa: daudzi miljoni iznāca ar sagrozītām dvēselēm. Sociālistiskais reālisms – kas tas par reālismu, kurš izvairās no noteiktām dzīves pusēm, tās slēpj? Apkārtējā īstenībā saskata tikai to, ko grib saredzēt?*
>
> *Sveicam tāda darba parādīšanos, kas lielas cieņas apziņā pievērsies līdz šim aizliegtai tēmai un nostiprina mūsos ticību cilvēkam.*[67]

В четвертом номере появляется заметка *Pie A. Solžeņicina Rjazaņā*:

> *Nedēļas laikrakstā "Ļiteraturnaja Rossija", 4. numurā, bija ievietota V. Buhanova reportāža par A. Solžeņicina dzīvi un darbu.*
>
> *Solžeņicins ne tikai mīl darbu, viņš mīl pašu vārdu strādāt. Viņš to izsaka gandrīz kā ar ilgām pēc miera – gribu tikai klusi un mierīgi strādāt. Un maigi lamā cienītājus, apmeklētājus, kuru kļūst arvien vairāk un kuri atrauj viņu no darba.*[68]

Публикуются поэтические произведения М. Чаклайса: *No studentu piezīmēm*, *Pavasarī, kad zvaigznes pienāk zemei par tuvu*, *Es skūpstu tevi līdz sešiem rītā*, *Šķiršanās*.

Публикуются ответы В. Аксенова, И. Казакова, А. Вознесенского и О. Вациетиса на самые актуальные и животрепещущие вопросы эпохи.

Критики противопоставляют два текста Вациетиса – *Партийная принадлежность* и *Эйнштейниана*, тем самым наглядно демонстрируют смену художественной парадигмы в творчестве поэта, и новая природа художественного текста приводит их в полное негодование.

V. Lukss – *Pseidonovatorisms mums nav vajadzīgs.*

Domājot par rakstnieka uzdevumu, der atcerēties vienu no marksistiskās ētikas pamatatzinumiem, ka daiļrade nav atdalāma no sava laika progresīvajām idejām.

O. Vācieša "Einšteiniāna" par notikumu mūsu dzīvē nekļuva.

"Karogā" (1963. g. Nr. 1) parādās O. Vācieša "Gadsimts", veltīts E. Ņeizvestnijam.

Žēl! Mēs pazīstam O. Vācieti kā talantīgu un temperamentīgu dzejnieku, dzejnieks ir vienmēr gājis roku rokā ar komunisma cēlājiem. Saulītis un Grigulis sen ir brīdinājuši O. Vācieti par neskaidrībām viņa dzejas krājumos.

V. Belševica – ar viņas dzejiskām dotībām jārunā citādāk. Belševicai jāatceras Pasternaks – 4. paaudzes ciltstēvs, Tēvijas kara laikā sēdēja un knibinājās pie Šekspīra. [..] 4. paaudzes kliedzošās balsis līdzīgas saksofonam. Ne Jevtušenko, ne Vozņesenskis nav tālāk virzītāji, atpakaļ vilcēji.[69]

V. Valeinis – *Tautas un pašas mākslas vārdā.*

O. Vācietis ap gadu miju periodikā publicējis vairākus spēcīgus dzejoļus nu atkal lasītājiem licis par sevi ierunāties. Viņa darba "Partijas piederība" dzejiski iespaidīgi izteikts autora politiskais manifests. Tomēr, kā vienmēr, Vācieša darbu vērtējumus pavada arī strīdi. Jāatgriežas pie pieminētās "Einšteiniānas".

Jau dzejojuma ievadījuma daļā, kuras izdevums ir izvirzīt to, ar ko lasītājs ies cauri darbam, paliek neskaidrs, par ko autors īsti runā un ko sauc par "viņu".

Ja mākslas darba uztveršana prasa komentāru un ja tā prasa pat tādu "iepriekšēju sagatavotību", ka jāizlasa pat veselie sējumi, tad vienkāršo lasītāju vairums gan laikam lūgs, lai autors turpat parindēs reizē sniedz arī komentārus.[70]

Два следующих номера предлагают принципиально различные оценки поэмы Твардовского *Теркин на том свете*, демонстрируя то идеологическое противостояние между «оттепельным» *Новым миром* и *Октябрем* – политическим органом существующей государственной системы, которое сквозной нитью проходит через весь период «оттепели».

Žurnālā "Novij mir" š.g. 8. numurā publicēta A. Tvardovska satīriskā poēma "Tjorkins viņpasaulē". Recenzējot to avīzē "Ļiteraturnaja Gazeta", V. Orlovs raksta: "Patīkami satikties ar veco labo draugu pēc ilgas šķiršanās".

Bagāta un intīma ir Tvardovska fantāzija. Katra A. Tvardovska poēma – ievērojama ceļazīme mūsu literatūras attīstībā. Poēma vērsta ar seju pret mūsu šodienu un rītdienu.

Poēmu radījusi partijas XX kongresa atmosfēra, apgarojusi tā dzīvinošā elpa.[71]

"Oktjabrj" 10. numurā publicēja D. Starikova recenziju par A. Tvardovska jauno poēmu "Tjorkins Viņpasaulē". Tjorkins ir īpaša, kara gadu atmosfērā radīta grāmata. Turpināt to nozīmētu ekspluatēt gatavu, izkristalizējušos tēlu. Jaunais Tjorkins ir iekšēji tukšs, ar tumšām acīm skatās apkārt.

Nelikumīgi atrauts no viņa tautas likteņa, sava radītāja varmācīgi iesprostots nožēlojamajā pašsaglabāšanās čaulā.

Starikovam atbild A. Sergejevs laikrakstā "Izvestija" (238. nr.), kur poēma vispirms bija nodrukāta.

*Vadoties nu subjektīvām vai pat grupu interesēm, dažu rakstu autori izvairās analizēt attiecīga rakstnieka daiļrades faktiskos sasniegumus un trūkumus. Šāda veida kritikas paraugs ir Starikova recenzija. Tādu atklāti vulgāru poēmas iztulkojumu ne ar ko citu nevar izskaidrot kā tikai ar apzinātu cenšanos izkropļot tās dziļi māksliniecisk*ās *motivācijas jēgu, kāda varoņa rīcība sniegta poēmā.*[72]

1963 год в латвийском литературном пространстве представлен сопоставлением и часто столкновением культурно разных текстов, принципиально разными оценками одного произведения. Латышская литературная критика в 1963 году расставляет четкие оценки новым «оттепельным» текстам:

Varam priecāties, ka latviešu prozā reti parādās "Zvaigžņu biļetes" tipa jaunieši. Rakstīt par viņiem var un vajag, tikai ar mēra sajūtu un katrā ziņā ar asu kritisku attieksmi. [..] Aksenovs izrakstījās par zelta jaunatnes uzdzīvi ar tādu pietāti, ka tie dancoja pa viņa galvu.[73]

Literatūra un Māksla 1963 года демонстрирует широкое поле культурного диалога артистов самых разных стран мира:

1963. gada 6. janvārī Doma koncertzālē viesis no Maskavas – Natālija Gurejeva un Maskavas Lielā teātra solists A. Vederņikovs.

12. janvārī – Doma koncertzālē vijolnieks L. Kogans un E. Gilels.

18. – 20. janvārī – Armēnijas PSR Tautas mākslinieka Artura Aidinjana (tenors) solokoncerts.

26. janvārī – Vispasaules jaunatnes studentu festivāla Maskavā laureāta Kazahijas PSR dziesmu un deju ansambļa koncerts.

29., 30. janvārī – Drēzdenes Valsts kapelas simfoniskie koncerti.

3. februārī – Igaunijas PSR Valsts filharmonijas estrādes orķestra koncerts.

Februārī – Donalds Bells – Kanādas dziedonis, Kanādas pianista Donalda Turini vieskoncerti. Februārī – pazīstamais pianists G. Kogans.

Ērģelnieces Ņinas Oksentjanas ērģeļmūzikas koncerts.

KPFSR Tautas mākslinieces, dziedātāja Valentīna Maksimova.

15. februārī – Gruzijas Tautas deju ansamblis.

15. februārī – Radio un Televīzijas simfoniskais orķestris Republikas tautas mākslinieka Leonīda Vīgnera vadībā, solists Kanādas viesis pianists Ronalds Turini.

21. februārī – Arvīds Jansons viesojas Berlīnē.

22. februārī – Doma koncertzālē igauņu jaunā ērģelnieka Roifa Osvēli ērģeļmūzikas koncerts.

VEF Kultūras pilī Ukrainas PSR Valsts Nopelniem bagātās akadēmiskās kora kapelas "Dimna" koncerts.

28. februārī – Maskavas konservatorijas profesors Leonīds Roizmans (ērģeles) un KPFSR Nopelniem bagātā mākslinieces Galina Barinova.

1. martā – Žana Duvaljana dziesmu vakars.

6. martā – Viesis no Vācijas Demokrātiskās Republikas Herbs Kollums.

12. martā – Šveices mākslinieces Anija Lafna un profesors Mišels Dere.

16. martā – Dagestānas Valsts deju ansambļa koncerts.

18. martā – Maskavas profesora H. Neihauza studenti un aspiranti piedalīsies klaviermūzikas vakarā.

21. – 25. martā – J. Jevtušenko dzeju lasīs Boriss Morgunovs.

31. martā – viesosies ērģelniece Eteri Mgaldišvilli (Gruzija).

2. aprīlī – Radio un televīzijas simfoniskais orķestris diriģenta viesa OTO Vernera Millera (Kanāda) vadībā.

3. aprīlī – Doma koncertzālē Čehoslovakojas ērģelnieka Milāna Šlehtas solokoncerts.

10. – 12. aprīlī – Japānas Nacionālā vijolnieku konkursa laureāts Masuko Usiada un Teiko Maehasi.

2., 3., 4. maijā Filharmonijas zālē Igaunijas Radio vieglās mūzikas orķestra koncerti.

3. maijā – Universitātes aulā ASV pianista Malkolma Fragera klaviermūzikas vakars.

8. maijā – Ļeņingradas džeza orķestra Oļega Moļavska vadībā vieskoncerti.

22. maijā – PSRS Tautas mākslinieka Borisa Gmirjas solo koncerts.

30. maijā – I. Oistraha solokoncerts.

1. jūnijā – Harkovas Krievu drāmas teātris Rīgā.

1. jūnijs – Dzintaru koncertzālē koncertē Gruzijas filharmonijas soliste.

5. – 19. jūnijā – Ukraiņu literatūras un mākslas nedēļa.

8. jūnijs – Dienvidslāvijas ģitārists Jovans Jovičičs.

12., 13., 15. jūnijā – Dzintaros – KPFSR estrādes orķestra koncerts KPFSR tautas mākslinieka Leonīda Utjosova vadībā.

16. jūnijs – Francijas pianists Čaikovska otrā starptautiskā konkursa laureātes Kristīnes Bijo solo koncerts.

19., 20. jūnijā – Prāgas marionešu teātra viesizrādes.

21. jūnijā – Maskavas kamerorķestra vieskoncerts. Orķestra mākslinieciskais vadītājs KPFSR Nopelniem bagātais mākslinieks Nikolajs Baršajs. Solists – B. Grutņikovs.

22. jūnijā – Doma koncertzālē viesosies Lietuvas ērģelnieks A. Digris un Maskavas kamerorķestris.

23. jūnijā – marionešu teātris.

25. jūnijā – Maskavas Lielā Teātra solista KPFSR Nopelniem bagātā mākslinieka Aleksandra Vederņikova solokoncerts. Pie klavierēm Irina Naumova.

29. jūnijā un 1. jūlijā – LPSR Valsts Akadēmiskajā operas un baleta teātrī viesosies viena no jaunākajām Ņujorkas Metropoliten operteātra solistēm – Tereza Strata.

5. jūlijā K. Zariņš dziedās Polijā.

6. jūlijā Dzintaros sākas simfoniskās mūzikas festivāls. To atklās Vissavienības radio un televīzijas Lielais simfoniskais orķestris sava mākslinieciskā vadītāja un galvenā diriģenta Genādija Rožestvenska vadībā. Šī orķestra koncerti ilgs līdz 25. jūlijam.

Pēc tam sāksies Maskavas filharmonijas simfoniskā orķestra koncerti diriģenta Kirila Kondrašina vadībā.

Vissavienības radio un televīzijas Lielais simfoniskais orķestris, kuru dēvē par orķestri virtuozu A. Orlova, N. Golovanova, A. Hauka, G. Rožestvenska, A. Jansona vadībā.

8. jūlijā Dzintaros Jaunatnes baleta svētki, piedalās Maskavas, Ļeņingradas, Kijevas, Minskas, Tbilisi, Tallinas, Viļņas, Baku, Ašhabadas, Sverdlovskas un Rīgas operas un baleta teātra mākslinieki.

11. jūlijā – Maskavas kamerorķestra koncerts. Solists – profesors M. Rastropovičs.

13. jūlijā – Dzintaru koncertzālē Vissavienības radio un televīzijas Lielā simfoniskā orķestra koncerts diriģenta viesa KPFSR Nopelniem bagātā mākslinieka Jevģēnija Svetlanova vadībā.

20. jūlijā – Vissavienības radio un televīzijas simfoniskā orķestra simfoniskais koncerts diriģenta viesa Rūdolfa Dunbana (Anglija) vadībā.

25. jūlijā – Dzintaros Simfoniskais koncerts KPFSR Nopelniem bagātā mākslinieka Genādija Rožestvenska vadībā, solisti – M. Rastropovičs un B. Gutņikovs.

29. jūlijā – Maskavas Valsts filharmonijas simfoniskā orķestra vieskoncertu atklāšana. Diriģents KPFSR Nopelniem bagātais mākslinieks K. Kondrašins. Solists – M. Rastropovičs.

31. jūlijā – Maskavas Valsts filharmonijas simfoniskā orķestra vieskoncerti. Soliste – KPFSR Tautas mākslinieces G. Višņevskaja.

1., 2. augustā – Maskavas Valsts filharmonijas simfoniskā orķestra koncerts. Solists – M. Rastropovičs.

10. augustā – Maskavas Valsts filharmonijas simfoniskā orķestra koncerts diriģenta PSRS Tautas mākslinieka profesora Natana Rahļina vadībā.

17., 18., 19. augustā – Maskavas Valsts filharmonijas simfoniskais orķestris. Diriģents un solists – Davids Oistrahs.

28. augustā – Doma koncertzālē ērģēļmūzikas koncerts. Izpildītāji – profesors Leonīds Roizmans (Maskava) un filharmonijas soliste Leonarda Daine.

1. septembrī – Leonīda Roizmana solokoncerts.

17. – 18. septembrī – vieskoncerts, amerikāņu dziedātāja Širlija Vereta.

25. septembrī – Džona Ogdona solokoncerts.

26., 27., 28. septembrī – Belgradas filharmonijas simfoniskā orķestra koncerts.

Poļu mākslas izstāde Rīgā.

Azerbaidžānas glezniecība Rīgā.

13. oktobrī – beļģu ērģelnieka Flora Petersa koncerts.

15. oktobrī – Argentīnas virtuozs Mankels Lopes Ramos (ģitāra).

16. oktobrī – vācu Gevandhausa kvartets.

18. oktobrī – vieskoncerts, franču vijolniece Monika de la Brišoiri.

27. oktobrī – Itālijas viesis – Karlo Ceki atkal Rīgā.

9., 10. novembrī – Ļeņingradas estrādes mākslinieku koncerts.

15. novembrī – VDR Nacionālās prēmijas laureāta Teo Adama koncerts.

23. novembrī – japāņu kritiķis un tulkotājs Takuja Hara.

1. decembrī – Čehoslovākijas Smetanas stīgu kvartets.

6. decembrī – Uzbekijas PSR Valsts filharmonijas kora kapelas koncerts.

11. decembrī – Svjatoslava Rihtera vieskoncerti.

15. decembrī – Polijas ērģelnieks Bronislavs Rutkovskis.

Gatavojas vieskoncerti Kremļa teātrī – Rīgas horeogrāfijas skolas jaunie baletdejotāji savu pedagogu vadībā rosīgi gatavojas vieskoncertiem, kas notiks Maskavas Kremļa teātrī.

1964 год – это и год подведения итогов, что ярко доказывает статья Янсона Брауна *Laikmetīgās mūzikas triumfs,* в которой он анализирует 5 симфонических концертов в Дзинтари:

Mūsdienu mūzikas nedēļas pieci simfoniskie koncerti (četri Maskavas filharmonijas, viens LPS Rradio un televīzijas orķestra līdzdalībā) uzskatīti par nozīmīgāko notikumu pēdējo gadu koncertdzīvē.

Sabangojās Rīgas muzikālā doma, kā fokusā koncentrējās daudzās aktuālās problēmās un radās bagāta viela pārdomām, spontānām diskusijām koncertzālēs, jaunām ierosmēm radošā darbā. Koncertos piedalījās pasaulslavenie mākslinieki – K. Kondrašins, M. Rostropovičs, L. Kogans, R. Kerers.

Nedēļas svarīgākā iezīme bija arī uzskaitāma mūzikas mijiedarbība, kad līdzās nostādīti šodienas mūzikas augstākie sasniegumi un mūsu komponistu daiļdarbi, viesu simfoniķi un solisti, un mūsu republikas atskaņotāja mūzika.

Strauji un neaptverami pēdējos gados mūsu koncertzāles iekaro 20. gadsimta mūzikas valoda. Republikas izcilo simfonistu J. Ivanova, M. Zariņa un jaunās paaudzes komponista R. Grinblata personās mūsu simfoniskā mūzika pašlaik sasniegusi augstāko pakāpi latviešu simfonikas attīstībā.[74]

Тезисы этой статьи, несколько распространив, можно отнести ко всей музыкально-театральной ситуации в Латвии после грандиозного оттепельного культурного действа, представленного выдающимися музыкантами, артистами. Был сотворен и предложен зрителю, слушателю текст современного мирового искусства, созданный и выраженнный современным сложным языком. Всякая отчужденность, ограниченность и провинциальность Латвии абсолютно исчезает, в Латвии в «оттепель» творится текст мировой культуры, латвийская музыка гармонически отзывается, звучит в этом мировом хоре. Культурное полотно в последний «оттепельный» год достаточно ярко представлено гастрольными выступлениями артистов лучших европейских музыкальных коллективов. Менее частыми становятся концерты художников из стран несоциалистического поля, но все-таки культурный диалог не прекращается.

1964. gads. Literatūra un Māksla:

8., 9. janvārī Rahmaņinova Simfonisko poēmu "Klints, Malera I." simfoniju atskaņos Radio un Televīzijas simfoniskais orķestris L. Vīgnera vadībā. Solists – Aleksandrs Bahčijevs (Maskava).

11. janvārī Rīgas arhitekti tiekas ar biedrības "Itālija un PSRS" delegāciju.

15. janvārī – PSRS Tautas mākslinieka Borisa Gmirjas solo koncerts.

16. janvārī – viesojas ērģelnieks Joahims Grubits (Polija).

26. janvārī – Maskavas filharmonijas simfoniskā orķestra koncerts diriģenta KPFSR Nopelniem bagātā mākslinieka Kirila Kondrašina vadībā, solists – KPFSR Nopelniem bagātais mākslinieks profesors M. Rastropovičs.

28. janvārī – Maskavas filharmonijas simfoniskā orķestra koncerts. Solists – KPRSR Nopelniem bagātais mākslinieks Leonīds Kogans.

31. janvārī Radio un Televīzijas simfoniskā orķestra koncerts diriģenta, republikas Tautas mākslinieka Edgara Tona vadībā, vijole – L. Kogans.

No 3. līdz 13. februārim rīdzinieki koncertēs Omskā.

Februāra sākumā Rīgas estrādes orķestris REO koncertēs Sibīrijā.

2. februārī – spēlēs Ļeņingradas ērģelnieks Marks Šahins.

9. februārī – Dienvidslāvijas vijolnieks Dejans Bravničars.

9. – 11. februārī – poļu estrādes mākslas meistari Ren. Roļska, Jezi Polomskis, Marians Jonkanskis.

15. februārī Rīgā diriģēs Pjetro Ardžento (Itālija).

18. februārī – Doma koncertzālē spēlēs VDR Nacionālās prēmijas laureāts Johaness Ernsts Kēlers.

22., 25., 29. februārī – Igaunijas PSR Valsts akadēmiskā vīru kora koncerts.

22. februārī – Čehoslovakijas pianistes Dagmāras Balagovas vieskoncerts.

1. martā – Ukrainas PSR Nopelniem bagātā mākslinieka Konstantīna Janicka vakars.

8. martā – viesi no Lietuvas – ērģelnieks Leopolds Digris un dziedātājs Vaclavs Dankors.

11. – 15. martā – Dienvidslāvijas estrādes mākslinieku koncerti.

13., 14. martā – Baltkrievijas PSR Nopelniem bagātais mākslinieks – diriģents Viktors Dubrovskis.

Pirmo reizi Rīgā viesojas Kanādas dziedonis Ričards Verro.

Rumāņu dziedātāja Zenaida Palli rīdziniekiem jau pazīstama.

28. un 29. martā – Universitātes aulā Sofijas Valsts filharmonijas simfoniskā orķestra koncerts.

8. aprīlī – Moldāvijas džeza orķestra Bukurija vieskoncerti.

7. aprīlī – Moldāvijas PSR Nopelniem bagātais kolektīvs, tautas deju ansamblis "Žok".

10. aprīlī – Kuzmangazi Kazahijas Valsts tautas instrumentu orķestris.

Franču dziedonis Rīgā – 15. un 16. aprīlī viesosies ievērojamais franču tenors Albērs Lansa.

26. aprīlī – Čehoslovākijas ērģelniece Alena Vesela.

1. maijs – M. Rastropovičs koncertē kopā ar S. Rihteru.

10. maijā – Ļeņingradas ērģelnieks Marks Šahins.

12. maijā – Čehoslovākijas mākslinieku duets.

15., 16. maijā – Japāņu Dziedošās balsis Rīgā.

23. maijs – Rīgā G. Ulanova.

26., 27. maijā – D. Kobaļevska Rekviēma pirmatskaņojums.

No 24. līdz 26. maijam Centrālajā sporta namā notiek franču estrādes ansambļa "Les Compagnono de la Chanson" koncerti.

26. – 30. maijā – itāliešu mākslinieka Marino Marini koncerti.

30. maijā – franču ģitāristu duets – Ida Presti un Aleksandrs Lagaijs.

30. maijā – Rīgas deju kolektīvs "Dzintariņš" Maskavā.

7. jūnijs – Vahtangova teātris Rīgā.

8. jūnijā – Dzintaru koncertzālē teatralizētu estrādes priekšnesumu "Tūkstoš kāpēc" ar Vissavienības estrādes mākslinieku, konkursa laureāta Hermaņa Orlova un KPFSR Nopelniem bagātā mākslinieka Venjamina Ņečajeva piedalīšanos.

Džeza ansamblis Nikolaja Nesova vadībā.

12. jūnijā Dzintaru koncertzālē Vissavienības un starptautisko vokālistu konkursu diplomandes Veronikas Mirošņičenko un A. Ivanova-Kramskoja koncerts.

13. jūnijā – Ļeņingradas estrādes mākslinieku koncerts.

16. jūnijā – Igors Oistrahs.

18. jūnijā – Igaunijas PSR Valsts akadēmiskā vīru kora vieskoncerts.

19. jūnijā – Dzintaru koncertzālē Maskavas Vahtangova valsts akadēmiskā teātra viesizrāde – "E. de Filipo Filomena Marturano".

21. jūnijs – Dzintaros viesojas igauņu mākslinieki – ērģelnieks Rolfs Osveli un Elza Mazika.

24. jūnijā – VEF Kultūras namā Gruzijas PSR valsts estrādes orķestris RERO.

27. jūnijā – Franču teātra mākslas pārstāvji Rīgā.

8. jūlijā – Dzintaros ebreju dziesmu vakars. Vissavienības estrādes mākslinieku konkursa laureāte Nehame Lifšica.

9., 10. jūlijā – Maskavas estrādes mākslinieku koncerts ar Viktora Jugova un Irinas Prigovas piedalīšanos.

12. jūlijā – Doma koncertzālē Mocarta Rekviēms. Izpildītāji KPFSR Nopelniem bagātais kolektīvs Ļeņingradas Valsts filharmonijas simfoniskais orķestris.

14., 15. jūlijā – VEF Kultūras pilī, 16., 17. jūlijā Dzintaros – viesi no Polijas – dziesmu un deju ansamblis "Šļonsk".

18. jūlijā – Doma koncertzālē Ļeņingradas ērģelnieks profesors Isajs Brando.

18. jūlijā – KPFSR Nopelniem bagātā mākslinieka Mahmuda Esambajeva pasaules tautu deju vakars.

22. jūlijā – Dzintaros KPFSR Nopelniem bagātā kolektīva Ļeņingradas Valsts filharmonijas simfoniskā orķestra koncerts.

23. jūlijā – PSRS Tautas mākslinieka profesora Pāvela Serebrjakova vieskoncerts.

25. jūlijā – Ļeņingradas Valsts filharmonijas simfoniskā orķestra koncerts orķestra māksliniecisķā vadītāja un galvenā diriģenta PSRS Tautas mākslinieka Jevgēņija Mravinska vadībā.

29. jūlijā – Maskavas Valsts filharmonijas simfoniskā orķestra vieskoncertu atklāšana, diriģents – KPFSR Nopelniem bagātais mākslinieks Kirils Kondrašins.

31. jūlijā – Maskavas Valsts filharmonijas simfoniskā orķestra otrais vieskoncerts Kirila Kondrašina vadībā, solists – Ļeņina prēmijas laureāts Svjatoslavs Rihters.

2., 3. augustā Maskavas filharmonijas simfoniskā orķestra vieskoncerti, diriģē K. Kondrašins, solisti – Daniels Šafrans, S. Rihters.

5., 6. augustā – Doma koncertzālē Maskavas filharmonijas simfoniskā orķestra koncerts, diriģē – republikas Tautas mākslinieks profesors Leonīds Vīgners.

9., 10. augustā – Dzintaru koncertzālē Maskavas Valsts filharmonijas simfoniskā orķestra koncerts. Diriģents – Ogans Durjans (Erevāna), solists – Rūdolfs Kerers.

12., 13., 14. augustā – Dzintaros Maskavas estrādes orķestra vieskoncerti Oļega Lundstrēma vadībā.

Dzintaru koncertzālē ar 18. augusta simfonisko koncertu noslēgušies Maskavas Valsts filharmonijas simfoniskā orķestra vieskoncerti.

Orķestris sniedza 9 koncertus "Dzintaros".

Orķestra mākslinieciskais vadītājs un galvenais diriģents Kirils Kondrašins izteicās:

> *Ar mūsu viesošanos Dzintaros šās vasaras sezonā esam apmierināti un jūtam gandarījumu par klausītāju uzmanību un atzinību. Man sevišķu prieku sagādāja iespēja šeit atskaņot divus latviešu padomju komponistu skaņdarbus – M. Zariņa "Partitūru baroka stilā" un A. Skultes horeogrāfisko poēmu, kas tagad ir mūsu orķestra repertuārā.*[75]

22. – 23. augustā Dzintaru koncertzālē Maskavas estrādes kolektīva "Jaunība" vieskoncerti.

1., 2., 3., 4. septembrī Dzintaros notiek VDR estrādes ansambļa "Melodija" vieskoncerti Vilfrīda Maikskera vadībā.

Drīz atklās ziemas koncertsezonu.

22. septmebrī Universitātes aulā solo koncertu sniegs poļu viešņa Galīna Čerņi-Stepaņska.

Oktobra sākumā Rīgā viesosies pazīstamais angļu pianists Luiss Kentners.

19. oktobrī spēlēs Turcijas ievērojamā pianiste Idile Bireta, bet 22. un 23. oktobrī viesosies Vīnes koris "Junf Wien" 70 cilvēku sastāvā.

24., 25. oktobrī simfonisko koncertu diriģēs angļu viesis Čarlzs Makarazs, mēneša pēdējās dienās notiks Baltkrievijas Valsts filharmonijas simfoniskā orķestra vieskoncerti.

Republikā viesosies arī Baltkrievijas Valsts Tautas koris, Doņeckas estrādes orķestris "Donbass".

23. oktobrī Maskavā notika jauno operdziedātāju festivāla koncerts, kurā mūsu republiku pārstāvēja Akadēmiskā operas un baleta teātra solisti Laima Andersone un Kārlis Zariņš.

Kārlis Zariņš Ļeņingradā – 29. oktobrī Ļeņingradas filharmonijas koncertzālē notika mūsu solista koncerts.

8. novembrī – Lietuvas estrādes ansambļa "Nemunos ugunis" koncerts.

24. novembrī – Radio un televīzijas simfoniskā orķestra koncerts diriģenta viesa Fuata Mansurova vadībā. Solists pianists Vitolds Malcužinskis (Argentīna).

10. – 12. decembrī – Zinātņu Akadēmijas augstceltnes zālē KPFSR Nopelniem bagātā mākslinieka Mihaila Aleksandroviča solo koncerts.

11. decembrī – PSRS Tautas mākslinieka Borisa Gmirjas solo koncerts.

22. decembrī – viesojas pianiste Zenaida Manfugasa (Kuba).

Литературный текст последнего «оттепельного» года достаточно сильно идеологически определен, стилистика социалистических характеристик и оценок царит в официальной литературной критике Латвии.

> *Partija XX kongresā lielos Ļeņina principus atjaunoja arī mākslā, novēla kulta laika dogmu, shēmu un trafaretu aizsprostus, pavēra neierobežotu ceļu dialektiskās dzīves patiesības mākslai. Par galveno varoni kļuva radošais mūsdienu cilvēks.*[76]

Karogs 1964. g. Nr. 1

Z. Skujiņa romāns *Formarīna.* A. Brodeles *Zilais zvirbulis.*

Karogs Nr. 2

P. Zeile – *Divas mūsdienu romāna attīstības tendences.*

Moderniskā buržuāziskā romāna šaurums un aprobežotība [..]
Reālistiskais sociālais romāns pēc būtības ir antiburžuāzisks.
Remarka romāna varoņi neatrod ceļu uz jauno pasauli.
Mūsu labāko romānu varoņi nāk no tautas, savu dzīvi veido apzinīgi.
Viena tendence ir saistīta ar pagātnē aizejošās buržuāziskās pasaules radīto galējo individuālismu un romāna noārdīšanu, mākslas tēla sagrāvi – līnija balstās uz Kafkas, Prusta, Džoisa romāniem.
Otra tendence attīstās sociālistiskā reālisma romāna žanrā.[77]

Karogs Nr. 3

I. Ziedonis – *Dzejnieka dienasgrāmata (Gornoaltaiskā iebraucu pievakarē...)*

K. Kraukliņš – *Morāles problēmas mūsdienu padomju romānā.*

Karogs Nr. 4

Brāļu saimē:

B. Ahmaduļiņa – fragments no dzejoļa *Mani raduraksti*

Šim darbam piemīt dzejas kultūra, panta raitums. Dzejnieces daiļradē izgaist manierība, kas bija raksturīga viņai agrāk.[78]

Karogs Nr. 5

A. Upīts – *Latvju buržuāziski-privātīpašnieciskās literatūras attiecības.*

K. Krauliņš – *Morāles problēmas mūsdienu padomju romānā*

1963. gada 8. marta sanāksmē N. Hruščovs pārmeta kinofilmas "Iļjiča postenis" veidotājiem, ka viņiem pietrūkst drosmes pie kauna staba pienaglot dīkdieņus un liekēžus.

Citi kritiski aizraujas ar A. Solžeņicina varoņa (Ivans Denisičs) slavēšanu: pasludina viņu par krievu tautas pozitīvo varoni. («Известия» 1963 Nr. 29 dec.) – bet Ivans Denisičs nepatīk ar savu lēnprātību. Protams, viņš nevarēja celt revolūciju nometnē, bet savā sirdī viņam bija jāsaceļas pret nometnes nekrietnībām.

Rakstnieka Dudinceva bailes no negatīvā, no neliešiem, pazudināja romānu "Dienišķā maize".

S. Kirsanova "Nedēļas septiņas dienas" aukstu formālismu un patmīļu spēks radīts kā nesalaužams – aplami un nepedagoģiski.

Eksistenciālisms ir nihilisms, un tāpēc absolūts pretstats sociālistiskam reālismam.

Kafkas, Beketa, Eliota, Kami daiļrade – tumšo zvaigžņu galaktika – progresīvais īru rakstnieks Šons O'Keisi.

Latviešu mūsdienu romāns attīstās tai pašā virzienā, tai pašā intelektuālajā līmenī, kādā attīstās viss padomju romāns.

P. Sēlis "Tanī bargā dienā". I. Indrāne "Lazdu laipa". Z. Skujiņa "Kolumba mazdēli", "Formarīna".

Vajag atsegt darba poēziju, mīlestības attiecības jārisina dziļāk (D. Zigmonte "Dod roku rītausmai").

Asu, principiālu konfliktu mēs redzam vienā no labākajiem romāniem – A. Brodeles "Uzticība".

Liela popularitāte D. Zigmontes romānam "Jūras vārti" – asa problemātika par mīlestību un pienākumu.

Par varoni kļuvusi jauna meitene, kas beidz skolu. – "Lazdu laipa". "Dod roku rītausmai". "Viņas bija trīs". "Uzticība". "Formarīna". "Zilais zvirbulis".

Bet D. Zigmontei un I. Indrānei sociālie un psiholoģiskie konflikti parādās šķirti.

R. Ezeras "Viņas bija trīs" – mūsu jaunatne bēg no mantkārīgās mietpilsonības.[79]

Karogs 1964. g. Nr. 6

M. Čaklā dzejoļi: *Pirmdiena, Rudens naktī, Rīta pusē, Rainis tēlnieka Zemdegas dārzā, Aiz tumšajiem egļu siliem, No Gedimina kalna, Adolfs Eihmans, Džeims Meredits, Misispi universitātē.*

A. Upīts – *Latvju buržuāziski-privātīpašnieciskās literatūras attīstība.*

Karogs 1964. g. Nr. 7

A. Broks – *Radīt, cīnīties, meklēt.*

E. Līva – *Kapteinis Nulle.*

Z. Skujiņš – *Kolumba mazdēli.*

Rakstnieku varoņi ir meklētāji, nemiera, jaunrades, trauksmes un enerģijas piemēri. Viņu dzīves interese ir daudzpusīga.

Mūsu labākie stāstnieki: J. Grants, E. Līvs, E. Vilks, M. Kalndruva, Č. Aitmatovs, A. Kuzņecovs, J. Marcinkevičs, Rekemčuks, Solouhins, Ļipatovs, Stronovskis, Grekova.

Viņu pretstats – nevaroņi Dimka no Aksjonova "Zvaigžņu biļetes", Volodja no V. Rozova "A, B, C, D".[80]

«Оттепельное» свободомыслие переносится в 1965 год, когда в центральной столичной прессе Москвы и Ленинграда уже царили крепкие морозы – власть приняла жесткие меры по уничтожению всякого инакомыслия, в главном литературном журнале Латвии предоставлено слово молодым художникам, культурно освоившим этот новый текст, своим творчеством выражавшим глубинные изменения парадигмы человеческого сознания.

Vizma Belševica – *Par dzeju, mugurkaulu un melno vīru ar divstobreni*:

Vai pielāgoties savam mīļajam lasītājam? Bet tad štampu pasaulē lasītājs nokļūst neizbēgami. Vajag no jauna iekarot lasītāju sirdis.

Par Montas Kromas Maskavā izdoto krājumu «Глаза в полнеба».

Labi, ka Maskava devusi mums iespēju izlasīt latviešu dzejnieces darbus kaut vai krievu valodā. Latviešu lasītājam mūsu izdevniecība šo grāmatu liegusi. Kāpēc? Es neredzu cita iemesla, ka Montai Kromai attīstības gaitā bija jāatsakās no viņai tik raksturīgas, stingri akadēmiskās formas [..] par labu plašākai, sarežģītākai [..]

Labāk būtu, ka mūsu republikas pirmie lasītāji pārvarētu savas bailes no brīva panta un tēlu neparastības, jo atgriezties noietajā ceļā Monta Kroma nevar.[81]

Ojārs Vācietis – *Tā jau ir nepieciešamība*:

Mēs nedodam savam lasītājam to PSRS un ārzemju tulkotās dzejas minimumu, kurš nepieciešams 20. gadsimta vidus lasītājam, lai orientēties dzejā, lai tas nekļūtu par provinciāli. [..] Saraksts ir garš: Lorka, Hikmets, Neruda, Aragons, Nezvals un tā tālāk. Mums ir vajadzīga padomju dzejas operatīva sērija: Lugovskoja, Slucka, Vozņesenska, Vinokurova, Jevtušenko, Ahmaduļinas, Roždestvenska, Kostenko un daudzu citu darbi.[82]

Imants Ziedonis – *Atziņas, neatziņas un pretatziņas*:

Kas ir atziņa? Atziņa ir atklājums. Atziņa ir jauna. Tikai jauna. Tā, ko es zinu un citi vēl nezina. [..] sabiedriski nozīmīga doma vēl nav sabiedriski nozīmīga dzeja.

Atkal un atkal dzirdētie ievadmotīvi [..] dzejoļu krājumos un primitīvi vēsturiskā secība dzejoļu izkārtojumā pa nodaļām (šī sistēma laikam vēl nāk līdz no kulta laikiem) dezorientē jaunos autorus. Grāmatas sastādītāji savā pārprastajā idejiskumā pārcentušies.

Šoreiz nepieciešamāk bija runāt ne par atsevišķu dzejas tēlu un metaforu skaidrību, bet par to, kur mūsu darbs ir bijis mērķtiecīgs un rezultatīvs un kur ideoloģiskais darbs gājis tukšgaitā. Ja dzeja ... ir no trim šķiedrām šķetināta: no talanta, dzīves pieredzes un pasaules uzskata, tad te visnopietnāk ir jārunā par trešo – par vulgāro dzejas sabiedriskā nozīmīguma izpratni.[83]

За десять «оттепельных» лет возникли в латышской литературе тексты, определившие в дальнейшем развитие всей литературной парадигмы. «Оттепельная» доминанта будет функционировать в основе послеоттепельного, застойного противостояния, расслоения латышской интеллигенции (Ziedonis, Vācietis, Belševica, Čaklais) и существующей власти.

В «оттепель» сотворенное принципиально иное культурное пространство – диалогичное, яркое, сложное, по природе своей противостоящее полотну идеологических систем, стало для всего культурно-исторического процесса Латвии фундаментальным сдвигом, качественным переходом. Пришедшие в мир художники нового сознания, творимая ими новая культурная энергия уже не позволяли «вернуться», восстановить структуру прежнего дооттепельного текста, чего так яростно добивались идеологи застойного периода. «Оттепель» была недолгой – всего восемь лет, но в столь короткий исторический период в мир явилось новое культурное качество, принципиально изменившее весь последующий миропорядок. Именно оттепельное свободомыслие художников 1960-х позволило через несколько лет громко заявить о независимости Латвии. Принципиально значимо, что в тексте латышской «оттепели» отсутствует имя И. Бродского, нет упоминаний о процессе над этим великим поэтом, суд над ним вершился ещё при Хрущеве. Нет также имён Б. Окуджавы, А. Галича, В. Войновича, В. Гроссмана.

---

[1] Pelše A. Partijas 19. Kongresa rezultāti un literatūras un mākslas darbinieku uzdevumi. *Literatūra un Māksla* 1953. g. 4. janvāris.

[2] Upīts A. Dažas rindas Latvijas Padomju rakstnieku savienības kongresam. *Karogs* Nr. 7, 1954, 99. lpp.

[3] Padomju Latvijas rakstnieku savienības III. kongresa rezolūcija. *Karogs* Nr. 7, 1954, 101. lpp.

[4] Померанцев В. Об истинности в литературе. *Новый мир* № 12, 1953, с. 218–220.
[5] Vissavienības padomju rakstnieku kongresu sagaidot. *Karogs* Nr. 4, 1954, 105. lpp.
[6] Grigulis A. Piezīmes par patiesīgumu literatūrā. *Karogs* Nr. 8, 1954, 94. lpp.
[7] Par žurnāla "Novij Mir" kļūdām. *Literatūra un Māksla,* 1954, 22. augusts.
[8] *Literatūra un Māksla,* 1953, 11. janvāris.
[9] *Literatūra un Māksla,* 1954, 17. oktobris.
[10] *Literatūra un Māksla,* 1953, 4. janvāris.
[11] *Literatūra un Māksla,* 1955, 3. jūnijs.
[12] *Literatūra un Māksla,* 1955, 10. jūnijs.
[13] *Literatūra un Māksla,* 1955, 1. jūlijs.
[14] *Literatūra un Māksla,* 1955, 24. jūlijs.
[15] Niedre J. Par latviešu literatūras tradīcijām. *Karogs* Nr. 10, 1956, 110. lpp.
[16] Upīts A. Padomju literatūras kritika pēc CK vēsturiskajiem lēmumiem 1946. – 1948. gadā. – Trīs nodaļas grāmatā "Sociālistiskā reālisma jautājumi literatūrā". *Karogs* Nr. 4, 1956, 95. lpp.
[17] Saulītis B. Ojāra Vācieša pirmā dzejoļu grāmata. *Karogs* Nr. 4, 1956, 118. lpp.
[18] Krauliņš K. Nopietns un vērtīgs pētījums. *Karogs* Nr. 12, 1956, 107. lpp.
[19] *Literatūra un Māksla,* 1956, 17. marts.
[20] *Literatūra un Māksla,* 1956, 14. aprīlis.
[21] *Literatūra un Māksla,* 1956, 28. aprīlis.
[22] *Literatūra un Māksla,* 1957, 10. jūnijs.
[23] *Literatūra un Māksla,* 1957, 17. jūnijs.
[24] *Literatūra un Māksla,* 1957, 2. februāris.
[25] A. Fadejeva un A. Upīša sarakstīšanās. *Karogs* Nr. 4, 1957, 118. lpp.
[26] Erenburgs I. Nepieciešams paskaidrojums. *Karogs* Nr. 9, 1957, 119. lpp.
[27] Pārrunas par 1956. gada prozu. *Karogs* Nr. 5, 1957, 123. lpp.
[28] Turpat 124. lpp.
[29] Rīgas mūzikas dzīve. *Karogs* Nr. 2, 1958, 157. lpp.
[30] Melnis V. Lielam laikam lielu literatūru. *Karogs* Nr. 11, 1958, 95. lpp.
[31] *Literatūra un Māksla,* 1958, 1. novembris.
[32] Vācietis O. Dažas piezīmes par zināmām patiesībām. *Literatūra un Māksla*, 1959, 28. februāris.
[33] *Literatūra un Māksla,* 1959, 4. jūlijs.
[34] Latviešu kultūrai veltīts sarīkojums Maskavā. *Literatūra un Māksla*, 1959, 23. janvāris.
[35] Ziedonis I. Dzejoļi. *Karogs* Nr. 1, 1960, 79. lpp.
[36] Iļjam Erenburgam 70 gadu. *Karogs* Nr. 1, 1961, 150. lpp.
[37] Kacena V. Mūsu Iļja Erenburgs. *Literatūra un Māksla*, 1961, 28. janvāris.

[38] Krauliņš K. Raksturīgākās parādības mūsu literatūrā 50. g beigās. *Karogs* Nr. 3, 1961, 121. lpp.
[39] Plotnieks J. Mūsdienu varonis. *Karogs* Nr. 3, 1961, 129. lpp.
[40] Auziņš A. Mūsdienu dzeja. *Karogs* Nr. 6, 1961, 116. lpp.
[41] Bērsons I. I. Ziedoņa dzeja. *Karogs* Nr. 7, 1961, 206. lpp.
[42] Talcis A. Jauno vārds. *Karogs* Nr. 12, 1961, 131. lpp.
[43] Atklāj vasaras sezonu Dzintaros. *Literatūra un Māksla*, 1962, 17. jūnijs.
[44] Nikolajevs D. Vēl viens strīda ābols. *Karogs* Nr. 1, 1962, 154. lpp.
[45] Krauliņš K. Apskats un pārdomas par mūsu prozu un dzeju 1961. gadā. *Karogs* Nr. 3, 1962, 115.–130. lpp.
[46] Ivanovs V. Piezīmes par dažiem literatūras strīdiem. – Tulkots no žurnāla "Komunists", 1962. g. Nr. 4. *Karogs* Nr. 6, 1962, 105.–106. lpp.
[47] Ozerovs L. Vēlreiz par krievu poēziju. – Tulkots no "Literaturnaja Gazeta", 1961. g, 14. marts. *Karogs* Nr. 9, 1962, 123. lpp.
[48] Zigmonte D. Jauno balsis. *Karogs* Nr. 11, 1962, 118.–119. lpp.
[49] Vācietis O. Jauno balsis. *Karogs* Nr. 11, 1962, 121.–122. lpp.
[50] Brāļu saimē. *Karogs* Nr. 12, 1962, 145.–147. lpp.
[51] Pogodins N. Meklēt, domāt, atklāt. *Karogs* Nr. 12, 1962, 149. lpp.
[52] Kogans H. Pret shematismu. – Tulkots no žurnāla "Voprosi Literaturi", 1962. g. № 4. *Karogs* Nr. 12, 1962, 155. lpp.
[53] Iļjičovs Ļ. Lai radošās jaunatnes spēki kalpo diženiem ideāliem. *Literatūra un Māksla*, 1963, 19.
[54] Zeile P. Vienmēr saredzēt galveno dzīvē un mākslā. *Literatūra un Māksla*, 1963, 26. janvāris.
[55] Priede G. Sakarā ar Einšteniānu. *Literatūra un Māksla*, 1963, 16. februāris.
[56] Krauliņš K. Mākslinieka radošā brīvība. *Literatūra un Māksla*, 1963, 19. janvāris.
[57] Niedre J. Par latviešu literatūras tradīcijām. *Karogs* Nr. 10, 1963, 110. lpp.
[58] Hruščovs N. Augsts idejiskums un mākslinieciskā meistarība – padomju literatūras un mākslas lielais spēks. *Literatūra un Māksla*, 1963, 16. marts.
[59] Republikas radošās inteliģences apspriede. *Literatūra un Māksla*, 1963, 25. marts.
[60] Grīva Ž. Republikas radošās inteliģences apspriede. *Literatūra un Māksla*, 1963, 30. marts.
[61] Pelmanis L. Republikas radošās inteliģentes apspriede. *Literatūra un Māksla*, 1963, 30. marts.
[62] Vanags J. Republikas radošās inteliģences apspriede. *Literatūra un Māksla*, 1963, 30. marts.
[63] Saulītis B. Par literatūras partejiskumu un tautiskumu. *Literatūra un Māksla*, 1963, 6. aprīlis.
[64] Broks A. *Literatūra un Māksla*, 1963, 6. aprīlis.

[65] Selga G. Mākslas avotiem jābūt tīriem. *Literatūra un Māksla*, 1963, 11. maijs.
[66] Simonovs K. Par pagātni nākotnes vārdā. *Karogs* Nr. 1, 1963, 157.–158. lpp.
[67] Triole E. Elza Triole par Solžeņicinu. *Karogs* Nr. 3, 1963, 150.–153. lpp.
[68] Buhanovs V. Pie Solžeņicina Rjazaņā. *Karogs* Nr. 4, 1963, 153. lpp.
[69] Lukss V. Pseidonovatorisms mums nav vajadzīgs. *Karogs* Nr. 5, 1963, 138.–145. lpp.
[70] Valeinis V. Tautas un pašas mākslas vārdā. *Karogs* Nr. 6, 1963, 130. lpp.
[71] Otrā tikšanās ar Tjorkinu. *Karogs* Nr. 4, 1963, 148.–149. lpp.
[72] Diskusija par Jauno Tjorkinu. *Karogs* Nr. 12, 1963, 145.–146. lpp.
[73] Bērsons I. Par tiem, kuri sākuši. *Literatūra un Māksla*, 1963, 11. maijs.
[74] Brauns J. Laikmetīgās mūzikas triumfs. *Literatūra un Māksla*, 1964, 1. februāris.
[75] Kondrašins K. Viesi aizbraukuši. *Literatūra un Māksla*, 1964, 22. augusts.
[76] Krauliņš K. Morālās problēmas mūsdienu padomju romānā. *Karogs* Nr. 5, 1964, 120.–135. lpp.
[77] Zeile P. Divas mūsdienu romāna attīstības tendences. *Karogs* Nr. 2, 1964, 105.–107. lpp.
[78] Brāļu saimē. *Karogs* Nr. 4, 1964, 112. lpp.
[79] Krauliņš K. Morālās problēmas mūsdienu padomju romānā. *Karogs* Nr. 5, 1964, 120.–135. lpp.
[80] Broks A. Radīt, cīnīties, meklēt. *Karogs* Nr. 7, 1964, 128.–134. lpp.
[81] Belševica V. Par dzeju, mugurkaulu un melno vīru ar divstobreni. *Karogs* Nr. 1, 1965, 108. lpp.
[82] Vācietis O. Tā jau ir nepieciešams. *Karogs* Nr. 1, 1965, 109.–110. lpp.
[83] Ziedonis I. Atziņas, neatziņas, pretatziņas. *Karogs* Nr. 1, 1965, 111.–114. lpp.

ЛИТЕРАТУРА

A. Fadejeva un A. Upīša sarakstīšanās. *Karogs* Nr. 4, 1957, 118. lpp.
Auziņš A. Mūsdienu dzeja. *Karogs* Nr. 6, 1961, 116. lpp.
Belševica V. Par dzeju, mugurkaulu un melno vīru ar divstobreni. *Karogs* Nr. 1, 1965, 108. lpp.
Bērsons I. I. Ziedoņa dzeja. *Karogs* Nr. 7, 1961, 206. lpp.
Bērsons I. Par tiem, kuri sākuši. *Literatūra un Māksla*, 1963, 11. maijs.
Brāļu saimē. *Karogs* Nr. 12, 1962, 145.–147. lpp.
Brāļu saimē. *Karogs* Nr. 4, 1964, 112. lpp.
Brauns J. Laikmetīgās mūzikas triumfs. *Literatūra un Māksla*, 1964, 1. februāris.
Broks A. Radīt, cīnīties, meklēt. *Karogs* Nr. 7, 1964, 128.–134. lpp.
Buhanovs V. Pie Solžeņicina Rjazaņā. *Karogs* Nr. 4, 1963, 153. lpp.
Diskusija par Jauno Tjorkinu. *Karogs* Nr. 12, 1963, 145.–146. lpp.

Erenburgs I. Nepieciešams paskaidrojums. *Karogs* Nr. 9, 1957, 119. lpp.
Grigulis A. Piezīmes par patiesīgumu literatūrā. *Karogs* Nr. 8, 1954, 94. lpp.
Grīva Ž. Republikas radošās inteliģences apspriede. *Literatūra un Māksla*, 1963, 30. marts.
Hruščovs N. Augsts idejiskums un mākslinieciskā meistarība – padomju literatūras un mākslas lielais spēks. *Literatūra un Māksla*, 1963, 16. marts.
Ivanovs V. Piezīmes par dažiem literatūras strīdiem. – Tulkots no žurnāla "Komunists", 1962. g. Nr. 4. *Karogs* Nr. 6, 1962, 105.–106. lpp.
Iļjičovs Ļ. Lai radošās jaunatnes spēki kalpo diženiem ideāliem. *Literatūra un Māksla*, 1963, 19. janvāris.
Kacena V. Mūsu Iļja Ērenburgs. *Literatūra un Māksla*, 1961, 28. janvāris.
Kogans H. Pret shematismu. – Tulkots no žurnāla "Voprosi Literaturi", 1962. g. Nr. 4. *Karogs* Nr. 12, 1962, 155. lpp.
Kondrašins K. Viesi aizbraukuši. *Literatūra un Māksla*. 1964, 22. augusts.
Krauliņš K. Nopietns un vērtīgs pētījums. *Karogs* Nr. 12, 1956, 107. lpp.
Krauliņš K. Raksturīgākās parādības mūsu literatūrā 50. g beigās. *Karogs* Nr. 3, 1961, 121. lpp.
Krauliņš K. Apskats un pārdomas par mūsu prozu un dzeju 1961. gadā. *Karogs* Nr. 3, 1962, 115.–130. lpp.
Krauliņš K. Mākslinieka radošā brīvība. *Literatūra un Māksla*, 1963, 19. janvāris.
Krauliņš K. Morālās problēmas mūsdienu padomju romānā. *Karogs* Nr. 5, 1964, 120.–135. lpp.
Latviešu kultūrai veltīts sarīkojums Maskavā. *Literatūra un Māksla*, 1959, 23. janvāris.
Lukss V. Pseidonovatorisms mums nav vajadzīgs. *Karogs* Nr. 5, 1963, 138.–145. lpp.
Melnis V. Lielām laikam lielu literatūru. *Karogs* Nr. 11, 1958, 95. lpp.
Niedre J. Par latviešu literatūras tradīcijām. *Karogs* Nr. 10, 1956, 110. lpp.
Par divām stāstu grāmatām. *Literatūra un Māksla*, 1963. 9. februāris.
Nikolajevs D. Vēl viens strīda ābols. *Karogs* Nr. 1, 1962, 154. lpp.
Otrā tikšanās ar Tjorkinu. *Karogs* Nr. 4, 1963, 148.–149. lpp.
Ozerovs L. Vēlreiz par krievu poēziju. – Tulkots no "Literaturnaja Gazeta", 1961. g. 14. marts. *Karogs* Nr. 9, 1962, 123. lpp.
Padomju Latvijas rakstnieku savienības III kongresa rezolūcija. *Karogs* Nr. 7, 1954, 10. lpp.
Pārrunas par 1956. gada prozu. *Karogs* Nr. 5, 1957, 124. lpp.
Par žurnāla "Novij Mir" kļūdām. *Literatūra un Māksla*, 1954. 22. augusts.
Pelmanis L. Republikas radošās inteliģentes apspriede. *Literatūra un Māksla*, 1963, 30. marts.
Pelše A. Partijas 19. Kongresa rezultāti un literatūras un mākslas darbinieku uzdevumi. *Literatūra un Māksla*, 1953, 4. janvāris.

Plotnieks J. Mūsdienu varonis. *Karogs* Nr. 3, 1961, 129. lpp.
Pogodins N. Meklēt, domāt, atklāt. *Karogs* Nr. 12, 1962, 149. lpp.
Republikas radošās inteliģences apspriede. *Literatūra un Māksla*, 1963, 25. marts.
Rīgas mūzikas dzīve. *Karogs* Nr. 2, 1958, 157. lpp.
Saulītis B. Ojāra Vācieša pirmā dzejoļu grāmata. *Karogs* Nr. 4, 1956, 118. lpp.
Saulītis B. Par literatūras partejiskumu un tautiskumu. *Literatūra un Māksla*, 1963, 6. aprīlis.
Selga G. Mākslas avotiem jābūt tīriem. *Literatūra un Māksla*, 1963, 11. maijs.
Simonovs K. Par pagātni nākotnes vārdā. *Karogs* Nr. 1, 1963, 157.–158. lpp.
Talcis A. Jauno vārds 1961. *Karogs* Nr. 12, 1961, 131. lpp.
Triole E. Elza Triole par Solžeņicinu. *Karogs* Nr. 3, 1963, 150.–153. lpp.
Upīts A. Dažas rindas Latvijas Padomju rakstnieku savienības kongresam. *Karogs* Nr. 7, 1954, 99. lpp.
Upīts A. Padomju literatūras kritika pēc CK vēsturiskajiem lēmumiem 1946. – 1948. gadā. – Trīs nodaļas grāmatā Sociālistiskā reālisma jautājumi literatūrā. *Karogs* Nr. 4, 1956, 95. lpp.
Vācietis O. Dažas piezīmes par zināmām patiesībām. *Literatūra un Māksla*, 1959, 28. februāris.
Vācietis O. Jauno balsis. *Karogs* Nr. 11, 1962, 121.–122. lpp.
Vācietis O. Tā jau ir nepieciešams. *Karogs* Nr. 1, 1965, 109.–110. lpp.
Vanags J. Republikas radošās inteliģences apspriede. *Literatūra un Māksla*, 1963, 30. marts.
Valeinis V. Tautas un pašas mākslas vārdā. *Karogs* Nr. 6, 1963, 130. lpp.
Vissavienības padomju rakstnieku kongresu sagaidot. *Karogs* Nr. 4, 1954, 105. lpp.
Ziedonis I. Atziņas, neatziņas, pretatziņas. *Karogs* Nr. 1, 1965, 111.–114. lpp.
Zigmonte D. Jauno balsis. *Karogs* Nr. 11, 1962, 118.–119. lpp.
Zeile P. Vienmēr saredzēt galveno dzīvē un mākslā. *Literatūra un Māksla*, 1963, 26. janvāris.
Zeile P. Divas mūsdienu romāna attīstības tendences. *Karogs* Nr. 2, 1964, 105.–107. lpp.
Померанцев В. Об искренности в литературе. *Новый мир*, № 12, 1953, с. 218–220.

Дина Азере

ОСОБЕННОСТИ «ОТТЕПЕЛЬНЫХ» ГЕРОЕВ В ПОВЕСТИ ВАСИЛИЯ АКСЕНОВА *ЗВЕЗДНЫЙ БИЛЕТ* И В РОМАНЕ ЗИГМУНДА СКУИНЬША *ВНУКИ КОЛУМБА*

Summary

Peculiarities of the Characters of 'Thaw' in Vasily Aksyonov's Story 'Star Ticket' and Zigmunds Skujiņš' Novel 'Columbus' Grandsons'

The story by V. Aksyonov, 'Star Ticket' and Z. Skujiņš' novel 'Columbus' Grandsons' straight after their publication were defined by the critics as patterns of the new prose.

The new character of the 'Thaw' period, still remaining the phenomenon of the soviet background, is being defined in the present paper by the vector that removes the ideological frame of reference as the basic dominant idea of all areas of human life.

Fundamentally, the 'Thaw' period text contains oppositional, and at the same time inter-stipulated categories. The most evident and unique of them is the opposition of 'freedom and constraint'. The scheme of oppositional categorial notions explains the inner structure of the 'Thaw' period hero. The hero transforms the opposition of freedom – constraint into the community and individual, the hypocritical and the sincere, the ideological and the creative, the extroversive and the introversive, the reserved and the open-minded, the ideological and the humane.

The new characters of both texts believe in the possibility to combine ideals of true socialism and the idea of freedom of the human spirit. This, eventually, corresponds to the paradigm of the early 'Thaw' period.

Key-words: 'Thaw', Comparative studies, Soviet literature, Latvian literature, Realism

*

Тексты В. Аксенова и З. Скуиня сразу же после появления их в печати в начале 1960-х гг. были определены критиками как образцы новой прозы. Один из ведущих литературных критиков этого периода К. Краулиньш в 1961 году писал:

> *Jauna pieeja raksturu mākslinieciskā veidošanā piemīt jauniem rakstniekiem. Pret visiem šiem meklējumiem gan satura, gan formas ziņā mēs nedrīkstam izturēties ne vien naidīgi, bet arī ne vienaldzīgi.*

> *Nedrīkstam to ignorēt. Tiem ir liela jēga. Tajos ir ievērojama novatoriska līnija. [..] Ja agrāk rakstnieki gāja no kolektīva uz indivīdu, tad Z. Skujiņš no indivīda iet uz kolektīvu.*[1]

Как вспоминает А. Гладилин о появившемся *Звездном билете, повесть имела не только оглушительный успех, но и феноменальный общественный резонанс*[2]. Повесть Аксенова становится ярким культурным событием «оттепели», текст активно читают и обсуждают, в печати появляются полярные оценки произведения. В четвертом номере журнала *Коммунист* за 1962 год в статье В. Иванова читаем:

> *Некоторые критики защищали и даже восхваляли повесть. Другие же отмечали недостаточную идейную зрелость автора и увлечение модными приемами западной прозы. Эта повесть оказалась современной только для незначительной части молодежи.*[3]

Также следует отметить достаточную освоенность повести латышским литературным контекстом:

> *V. Aksjonova stāstā "Zvaigžņu biļete" ļoti vāji parādīta varoņu iesaistīšanās ražīgā darbā. [..] Varam priecāties, ka latviešu prozā reti parādās "Zvaigžņu biļetes" tipa jaunieši. Autors par zelta jaunatni raksta ar tādu pietāti.*[4]

Конечно, такие оценки республиканской прессы зависят напрямую от официального мнения столичных средств массовой информации, но не каждый «оттепельный» текст русской литературы становится знаковым для латышского пространства, в данном случае *Звездному билету* уделяется достаточно большое внимание.

«Оттепельный» текст есть текст, в котором дооттепельная картина мира в ее идеологической осознанности заменяется моделью мира, не имеющей такой жесткой идеологической маркировки. «Оттепель» есть коренной сдвиг в парадигме сознания – матрично мыслящего человека сменяет личность, заявляющая свое право на свободу мысли. Весной 1956 года И. Эренбург записал понравившуюся фразу некоего молодого человека: *Знаете, сейчас происходит удивительное – все спорят, скажу больше – решительно все стали думать*[5]. Человека догмы сменяет субъект, творящий оригинальную модель поведения в мире. Д. С. Лихачев писал: *Человек всегда составляет центральный объект литературного творчества. В разные периоды преобладает тот или иной стиль в изображении человека, <...> система стилей постоянно нарушается*[6]. Новый «оттепельный» герой, оставаясь явлением советского фона, определяется вектором снятия идеологической системы координат как основополагающей доминанты

абсолютно всех сфер человеческого существования. Герой «оттепели» верит в возможность соединения политической доктрины с общечеловеческой системой ценностей.

В основе природы «оттепельного» текста лежат оппозиционные, но часто взаимообуславливающие категории, наиболее универсальная из которых – оппозиция свободы и несвободы. Схема оппозиционных категориальных понятий во многом объясняет идейную структуру «оттепельного» героя. Теперь отдельный, частный человек нередко противопоставляет себя коллективу. «Дооттепельная» культура пронизана и определена нормой, идеологии удалось подчинить человеческую природу, вряд ли уничтожив личностное начало в мире, превратив собрание людей в безликую массу. И. Эренбург цитирует ставшие знаковыми для «оттепельной» культуры слова Ф. Сологуба: *Коллектив должен состоять из единиц, а не из нулей, ибо если к нулю прибавить ноль, то получится не коллектив, а нуль*[7]. Теперь, в «оттепель», герой стремится обрести личностный статус в мире, он одержим идеей создания собственной оригинальной концепции мировидения. Персонаж опального романа Ю. Домбровского *Факультет ненужных вещей* заявляет: *Что поделать, ведь существуют же такие странные, ничем не управляемые вещи, как мечты, фантазии, и просто свое видение мира*[8]. Универсальная категориальная оппозиция несвободы – свободы трансформируется для героя в противостояние категорий коллективного – индивидуального.

Чрезвычайно знаково, что повесть *Звездный билет* начинается личным местоимением *Я*, «дооттепельная» культура высказывалась от другого личностного местоимения, множественного *Мы*. В центре изображения обоих текстов стоит молодой герой, которому предстоит выстроить собственную оригинальную модель освоения мира. И то, что герою дается право на свободу выбора и поиска, несомненно, знак «оттепельных» перемен, ранее герой был жестко вписан в границы нормативного поведения, определяемого идеологическим каноном. И герой Скуиня – Липстс Тилценс, и аксеновский Димка руководимы идеей выработки личностного кода.

> *Atklājās, ka mākslas vidusskolas pirmajos kursos ar gleznošanu tikpat kā nenodarbojas, vispirms vajadzēja zīmēt veselu nedēļu vienu idiotisku vāzi. [..] Nē, tas gan nebija tas, pie kā Lipsts varēja piesiet savu sirdi, viņš, kas bija kustīgs kā zvirbulis.*[9]

Аксеновский текст ставит под сомнение подчиненность человека даже самой благой схеме – программе:

> *Отличник в школе, отличник в институте, аспирант, младший научный сотрудник, доктор, академик. Дальше кто там? Всеми уважаемый покойник? <…> К черту! Мы еще не успеваем родиться, а за нас уже все продумано, уже все будущее решено.*[10]

Липстс самостоятельно принимает решение начать работать и объявляет об этом матери: *Nav, ko gaidīt. Tagad tas ir izlemts galīgi*[11]. Оба героя актуализируют категорию индивидуального в мире, отстаивая право на свободу поиска.

Категория общеколлективного в эпоху «оттепели» ставится под сомнение и через противопоставление ей общечеловеческих ценностей. Анализ системы персонажей обоих текстов позволяет выявить устойчивые схематические линии: Димка – Юрка – Алька – Галя; Lipsts – Uģis – Kazis-Nazis – Ija – Vija. В основе этих цепочек – идея дружбы как союза духовного братства. Философия «оттепели» человеческие отношения из идеологической сферы переводит в общечеловеческий контекст, в философско-этический диалог. Партийная принадлежность, единые идеологические убеждения теперь отодвинуты на второй план духовной близостью, единством взглядов и помыслов новых героев. Жанр авторской песни чрезвычайно искренне выразил актуальность этой этической категории: *Если я заболею, к врачам обращаться не стану, / Обращусь я к друзьям*[12] – (Ю. Визбор), Б. Окуджава создает свое арбатское братство – *Поднявший меч на наш союз достоин будет худшей кары…*[13] «Постоттепельный» текст В. Некрасова *Маленькая печальная повесть* потому и назван так, что категория дружбы оказалась лишней в уже «неоттепельном» мире: *Он забыл и попрал самое святое и возвышенное, что есть в жизни – дружбу*[14]. «Оттепельные» тексты З. Скуиня и В. Аксенова еще содержат эту этическую составляющую. *Tālākajām cīņām Lipstam bija labs vairogs – Uģa draudzība. [..] Uzticība nav sīkums! Uzticība ir pats galvenais*[15]*! Ведь мы друзья с тех пор, как мы себя помним. Я люблю Альку за то, что он взъелся на меня тогда <…> за то, что он бородат и очкаст. За то, что мы вместе голодали и таскали шкафы*[16].

Оппозиция коллективного – индивидуального для героя «оттепели» естественным образом трансформируется в противопоставление экстровертного – интровертного начал. Человек коллектива обращен вовне, система коллективных ценностей для него является главенствующей. Человек новой эпохи заново открывает самого себя, свою сложную и противоречивую внутреннюю сущность. В культуру приходит герой рефлексии. Чрезвычайно знаковым является освобождение Гамлета – Сталин воспринимал Гамлета как враждебного

героя советским гражданам. Теперь же формирующемуся сознанию нового человека оказался близок герой, размышляющий о происходящем в мире и его собственном сознании. В литературе возникает интровертный тип героя. Аксеновский Димка проходит мучительный процесс самопознания: *Я думал о себе. Что же я значу? Чего я хочу? Неужели ничего не значу? Неужели ничего не хочу*[17]*?* И герой Скуиня производит беспощадный анализ своего внутреннего мира: *Lipst, tu esi nelietis! Nelietis! Nelietis! [..] Nē, vēl ļaunāk – tu esi muļķis. [..] Lipsts grūti novaidas. Tas ir viens Lipsts. Bet ir vēl otrs – tas vaidu dzird it kā no malas, un tam ir dusmas. Jā, šis otrais pret pirmo ir bargs, pat ļauns*[18].

Одной из принципиальнейших примет нового «оттепельного» героя есть нахождение в его структуре категории противоречия. «Дооттепельный» герой соцреализма тяготел к нормативной идеализации, теперь же герой, в своей ориентации на жизнеподобие, представляет собой гораздо более сложную структуру парадоксальных, противоречивых составляющих. Человек отвоевал для себя право на ошибку, на предельно искренний диалог с самим собой.

Следующий вариант трансформации признаков коллективного – индивидуального для «оттепельного» героя выразился в оппозиции ложное – искреннее. Категория искренности (как этического и эстетического понятия) для «оттепели» явилась культурно-структурирующей категорией. Именно тогда в противовес лицемерно-оптимистической советской песне развивается пронзительно искренний жанр авторской песни. Появление интровертного героя в литературе связано с развитием лирической прозы, где восприятие и изображение мира эмоционально субъективировано, текст представляет собой лирическую исповедь героя.

Категория искренности помогает «оттепельному» человеку открыть и переживать доселе закрытый мир чувств. И. Эренбург писал, что долгие годы не появлялись в печати стихи о любви, незначительной и неважной в «дооттепельной» картине мира была объявлена лирика и сфера человеческих чувств в целом. Идеология вторглась в самые сокровенные сферы жизни человека, подавляла индивидуальное и определяла вектор должного поведения – советский гражданин воспитан был любить идеологически правильно. В обоих текстах (Аксенова и Скуиня) искренней любви молодых людей противостоит лицемерная общественная мораль. *Jūs, kam pirmajam vajadzēja celt trauksmi par tādu padomju morāles normu pārkāpšanu. Kā tādas lietas*

varēja notikt jūsu acu priekšā[19]*? Я на вас найду управу, развратники! – выкрикивала тетя Эльва – рупор общественного мнения*[20].

Немного отвлекаясь, следует сказать, что любовь для молодого героя – один из этапов инициации, которые он неизбежно проходит, вырабатывая собственную оригинальную концепцию жизнетворчества. Через переживаемую любовь герой усиливает свое личностное начало в мире. *Viņš negaidot un pats sev par lielu izbrīnu atklāj kaut ko tādu, kā esamību pasaulē līdz šim vienkārši nebija pamanījis un kas viņam liks daudz ko pārvarēt*[21]. Героиня другого романа Скуиня – Форнарина через определение семантики чувства обретает внутреннее единство с самой собой.

Принципиально важно то, что категория искренности в «оттепельной» парадигме определяет модель поведения героя в мире. В 1961 году В. Войнович входит в литературу повестью *Хочу быть честным*, название которой становится этическим девизом молодых людей 1960-х годов. Жить *по совести*, быть честным с самим собой становится этическим законом нового поколения. *Кому нужна твоя честность? – Она нужна мне*[22] – отвечал герой Войновича. Так же неумолим и герой Скуиня – Угис: *Brāķi es garām nelaidīšu*[23]*!* Аксеновский Димка осваивает профессию рыбака, делает это предельно искренне и честно, выстраивая собственную модель реального труда. *Гораздо приятнее было работать в колхозе, чем в школе на уроках труда. <...> здесь тебе не вкручивают день-деньской, что ты должен развивать в себе трудовые навыки*[24]. Отстаивая свое право на свободу поиска, герой изначально соединяет это право с предельно честным отношением к себе и к миру.

Яркой формой протеста против механизма обезличивания человека было движение стиляг. Они были оппозицией официальному общественному вкусу и морали. Человеку государственной системы, человеку «при власти» в обязательном сером костюме – у Аксенова (*мать Галины, еще молодая и статная, одетая в серый костюм, как и положено инспекторам РОНО...*[25]) противопоставлялся человек игрового, творческого сознания. Герой – художник опального романа Ю. Домбровского *Факультет ненужных вещей*, сотворивший свой яркий образ, никак не относящийся к стилягам, но совпадающий с ними декларацией собственной внутренней свободы, заявляет: *Ползет и ползет по земле какая-то скучная одноцветная, серая масса – и вдруг как выстрел – яркое красочное пятно! Это я вышел на улицу*[26]*!* Стиляги разрушали жесткие догмы советского общества своим способом – эпатируя внешними атрибутами, выдерживая свою игро-

вую модель поведения, создавая свой искусственный язык общения единомышленников – *конь мой сегодня дома*[27] (об отце). Их дерзкий эпатаж создавал совершенно иное, свободное пространство в советской общественной структуре, иное культурное образование в советском контексте. Властные идеологи видели в стилягах *тлетворное влияние Запада*, советский гражданин не мог так выглядеть: *его чешская рубашка, с такими, знаете ли, искорками, штаны неизвестного мне происхождения, австралийские туфли и стриженая под французский ежик русская голова*[28]. Стиляги в советское пространство приносили западную моду, музыку, танцы. В повести реплика подвыпившего дворника усиливает абсурд противостояния советского – западному: *Герка! Кончай тлетворную! Гони нашу Рябинушку*[29]! Димка сознательно выстраивает модель антиповедения (с точки зрения общественной морали), заявляя о праве свободного выбора, делает это ярко, театрально, провоцируя общество. Подчеркнуто эпатажный портрет Димки и его друзей – яркая визитная карточка инакомыслия: *Волосы, разделенные сбоку ниточкой пробора, очки <...> фестивальный платок на шее <...> вечерний костюм, галстук – бабочка...*[30] У Скуиня: *Lipstam priekšā izveidojās skaļa jaunekļu kompānija. Spēcīgi žokļi neatlaidīgi gremo, kājas fantastiskos mokasinos sit takti un nepacietīgi dīdās. – Džo ar Burvi vakar laida pārāko rokenrolu*[31]. Столкновение нормы и антинормы ставит под сомнение состоятельность первой, взрывает законность нормативного содержания.

Надо отметить, что стиляги и stilīgie имеют разную оценочную характеристику в текстах. Стиляги у Аксенова – это один из этапов жизнетворчества Димки и его друзей, их московский период, когда игровая модель поведения «орел или решка» была основой мировосприятия. Пространство Таллина, и особенно работа в рыболовецком колхозе требуют от них выработки принципиально иной линии поведения. В романе Скуиня стиляги – часть общего семантического поля с Юдите, любимой Липста, которая уходит от него в мир моды, денег, красивых вещей. Соединены stilīgie и с фарцовщиком Сприцисом, который также в тексте определен негативно. Внуки Колумба – Липстс, Угис, Казис-Назис не поддерживают эпатажную модель поведения стиляг.

Роман Скуиня имеет очень знаковое для «оттепели» название – *Внуки Колумба* – внуки первооткрывателей, героев, которые должны совершить свои открытия в процессе освоения мира. Друг Липста признается: *Zini, man viņi visi – Amundsens, Skots, Berings, Čižikovs, Belingsgauzens nedod mieru. Es noteikti būtu bijis uz viena no trim Ko-*

lumba kuģiem[32]. Димка, возвращаясь из рейса в рыболовецкий колхоз, представляет: *Как будто мы эскадра Колумба, возвращаемся из Нового Света*[33].

Антропоцентричная культура «оттепели» была поддержана небывалыми открытиями, достижениями человека в области физики и космонавтики. Герой вырывается в Космос, вера в возможности человеческого разума безгранична. *Padomju cilvēks spēra pirmo soli, lai no izolēta Zemes gūstekņa kļūtu par Visuma saimnieku*[34].

Свободолюбивый «оттепельный» герой искренне одержим идеей открытий и преобразований. Липст и Угис пытаются усовершенствовать процесс производства на фабрике.

> *Gribētos atklāt kaut ko tādu [..] saproti, pavisam jaunu, ko atklāt būtu ļoti grūti, bet kas atvieglotu darbu par tūkstoš procentiem. Cilvēks ar savu prātu ielaužas mikrokosmā, zinātnē sākās jauns laikmets!*[35]

Необходимо вспомнить культурно-исторический XX съезд компартии, после которого глубокое трагическое мироощущение в обществе породило и необыкновенную надежду на возможность построения справедливого гармоничного общества. Отдельный частный человек начинает ощущать себя вовлеченным в процесс созидания этого нового социума. Для обоих молодых людей оказывается естественной функция уничтожения старого с последующим созданием качественно нового образования.

Viņu izbrīnīja suverēnā visuvarenība, ar kādu Uģis savā iztēlē pārradīja un pārkārtoja fabriku. Likās, nevis Uģis tur rīkojās, bet Kurbads vai Lāčplēsis, visu veco viņš ārdīja, jauca un plēsa bez mazākās žēlastības[36]. *Может быть, вот оно – бить ломом в старые стены? В те стены, в которых нет никакого смысла? <...> Расчищать те завалы на земле, где стоят зыбучие старые стены*[37].

Идея открытия и созидания в культурном пространстве «оттепели» обогащалась чрезвычайно знаковым образом Хемингуэя, его произведения массово читают и публикуют, его образ, и модель поведения массово копируют – путешественник в толстом свитере с бородой и трубкой отправляется в горы, осваивает север, бороздит моря. Герой в своем стремлении преодолеть давление властных структур отправляется осваивать сферы мира, никак не подвластные государственной системе. Димка кричит: *Лучше быть бродягой и терпеть неудачи, чем всю жизнь быть мальчиком, выполняющим чужие решения*[38]. В противовес жестко иерархичному цивилизованному миру пространство

свободы позволяет герою проявить функции первооткрывателя и творца.

Авторская песня откликается на этот почти массовый исход в пространство свободы: *Ищи меня сегодня среди морских дорог, за островами, за большой водою, за синим перекрестком двенадцати ветров, за самой ненаглядною зарею*[39]. Оярс Вациетис пишет: *Taigas ezeru spožie dimanti – Dienvidaustrumi – Ziemeļrietumi*[40]. *Es uzticīgs biju un uzticīgs esmu / Tāpēc, ka draugiem tur Sirds ir droša un skaļa...*[41] Побег из Москвы Димки с друзьями поставлен под знак ухода в мир большей свободы, а упоминание имен Горького, Джека Лондона, Хемингуэя усиливает эту линию. Друг Липста – Угис отправляется осваивать пространство Севера. *Uģis brauc uz Magadanu. Uz jaunām naftas atradnēm. Pasaules otrajā pusē*[42]. «Оттепельный» герой – герой распахнутого сознания, пространственная парадигма это наглядно доказывает. Жестко структурированное замкнутое пространство идеологической природы было снято и преобразовано, теперь герой в своем свободолюбивом жизнетворчестве ощущает себя творцом в мире, расширенном до размеров Вселенной.

Идея творчества как формы свободного волеизъявления в условиях диктатуры власти получает в тексте Аксенова дальнейшее предельно напряженное развитие: с одной стороны, молодой ученый, старший брат Димки – Виктор и, с другой стороны, представитель административной системы – Дубль-Ве, диктующий законы развития научной деятельности в институте. *Сними доклад. Не по зубам тебе это, даже если ты прав. Дубль-Ве – огромный эрудит, сильный боец и в общем-то страшный человек.* [ОН. – Д. А.] *мобилизует общественное мнение, всем говорит, что ты морально неустойчив и политически невоспитан...*[43]

Ученый – творец чрезвычайно любим «оттепельной» культурой, он олицетворяет собой то абсолютное свободомыслие, которое и было философской доминантой этого времени, в этой связи уместно вспомнить ставший культовым в «оттепельном» культурном пространстве фильм М. Ромма *Девять дней одного года*, спор блестящих физиков Гусева и Куликова о сущности человека захватывает умы молодого поколения 1960-х. Роман В. Дудинцева *Не хлебом единым* демонстрирует предельно напряженное противостояние ученого и власти. Аксеновский Виктор отказавшись от защиты диссертации, творит свою синюю тетрадку – акт неповиновения и научного творчества. Перерождение Виктора происходит благодаря Димкиной модели поведения, свобода жизнетворчества младшего брата вдохновляет

старшего на духовный прорыв. Старший брат Виктор говорит младшему: *Эта особенность, она есть и во мне, но я должен за нее бороться сам с собой, не щадя шкуры, а у тебя это совершенно естественно, ты и не мыслишь иначе*[44].

«Оттепель» – культурное явление советского фона, потому любое самое дерзновенное творение человека – это деяние советского гражданина. В романе Скуиня выражена устойчивая семантическая цепочка – raķete, kosmoss, Padomju Savienība. Идея коммунизма напрямую связывается с идеей созидания нового, чрезвычайно желанного, но все-таки неведомого мира. *Arī komunisms galu galā ir tāda jauna pasaule, kur vēl neviens nav kāju spēris. Buras atkal ir piepūstas, drosmīgo karavelas dodas ceļā*[45]. И Димка пытается выразить свой этический кодекс через идею коммунизма: *Ребята, вы мне нравитесь, но неужели вы думаете, что мы с вами приспособлены для коммунизма? Надо думать, что у тебя внутри! <...> Полно всякой дряни*[46].

Для «оттепели» чрезвычайно знаковым является вектор возвращения к истокам, к чистоте начала, и прежде всего, это выражается через возвращение к чистоте идеи, снимающей все идеологические наросты, которые и привели к искажению, к профанации идеи. Логика движения «оттепели» – от идеологии к идее: ленинские идеи объявляются истинными и возрождаются. Герои другой повести Аксенова *Коллеги* говорят об этом обретении изначального смысла:

> *Нам открыли глаза на то, что мешало идти вперед <...> мы смотрим ясно на вещи и никому не позволим спекулировать тем, что для нас свято. <...> Сейчас это главное: бороться за чистоту своих слов, своих глаз и душ...*[47]

Точно так же, как идеологически замороженный человек оживает в «оттепель», так же очеловечиваются идеи. Принятие абстрактной идеи происходит через преломление ее сквозь общечеловеческую систему ценностей. *Сейчас массы людей становятся строже, внимательней к своим поступкам, ищут черты коммунизма в окружающей среде и в самих себе. А он ведь рядом, он простой, теплый*[48]. В романе Скуиня линия отношений друзей и партийной власти решается принципиально по-новому (относительно «дооттепельного» контекста: во-первых, данная линия отношений теперь является факультативной, гораздо более актуализированы семантические пары друзей: Lipsts – Judīte, Lipsts – Uģis, Lipsts – Spricis и, конечно, прежде всего: Lipsts – Lipsts – герой и его собственное Я. Чрезвычайно символично замечает Lipsts, глядя на разговор друзей – Угиса, Казиса и секретаря

парткома Шапарса: *Un pēkšņi Lipsts Kažas, Uģa un Šapara ārēji tik dažādās personās ievēro kaut ko pārsteidzoši radniecīgu*[49]. По сути дела Липстс, подчеркивая их родство, переводит их союз из сферы политических отношений в содружество единомышленников, обсуждающих и творящих одно благое дело, их политическая принадлежность отходит на второй план. Не думаю, что прав Г. Берелис, когда пишет: *Personas veido piramīdveida hierarhiju: virsotnē ir "tēvs", partijas sekretārs [..], tad seko komjaunatnes sekretārs un dažas sevišķi "progresējušas" personas, kas kalpo par klusi moralizējošu paraugu citiem, tālāk – jaunie strādnieki, kuri tad arī ir uzmanības centrā*[50]. С моей точки зрения, анализ системы персонажей не дает нам оснований говорить ни о какой иерархии. Сам секретарь Шапарс уравнивает отношения с молодыми героями: *Puika, nelokies ārā! Saki pats, kas jādara! Šodien tu esi komjaunatnes sekretārs, rīt varbūt jau stāvēsi manā vietā!*[51], что позволяет Липсту определить секретаря парторганизации как своего: *Šapars ir pirmās šķiras zēns*[52]*!*

«Оттепельный» герой верит, что идеалы истинного социализма никак не противоречат идее свободы человеческого духа. И Димка, и Липстс свое личностное взросление связывают с идеей построения гармоничного коммунистического социума.

Короткий культурно-исторический период «оттепели» стал символом свободы; периодом, когда человек отстаивает свое личностное право на свободомыслие, когда субъект открывает доселе закрытый мир чувств, знакомится со своей противоречивой, парадоксальной человеческой природой, осваивая при этом внутренний и внешний мир предельно искренне и честно; герой одержим идеей выработки своей личностной модели жизнетворчества; сознание нового «оттепельного» человека преодолевает жесткие рамки матричного мышления, определяемые идеологическим каноном в «дооттепельной» картине мира.

---

[1] Krauliņš K. Raksturīgākās parādības mūsu literatūrā 50. g beigās. *Karogs* Nr. 3, 1961, 118. lpp.

[2] Гладилин А. *Улица генералов: Попытка мемуаров*. Москва: Вагриус, 2008, с. 99.

[3] Иванов В. *Коммунист* № 4, 1962, с. 105.

[4] Bērsons I. Par tiem, kuri sākuši. *Literatūra un Māksla* Nr. 19 (965), 1963, 3. lpp.

[5] Эренбург И. *Люди, годы, жизнь. Воспоминания в трех томах.* Москва: Советский писатель, 1990, с. 296.
[6] Лихачев Д. С. *Избранные работы в трех томах.* Т. 3. Москва: Наука, 1979, с. 4.
[7] Эренбург И. *Люди, годы, жизнь. Воспоминания в трех томах.* Т. 1. Москва: Советский писатель, 1990, с. 112.
[8] Домбровский Ю. *Факультет ненужных вещей*. Санкт-Петербург: Азбука – классика, 2003, с. 65.
[9] Skujiņš Z. *Kolumba mazdēli*. Rīga: Liesma, 1966, 11. lpp.
[10] Аксенов В. *Апельсины из Марокко*. Москва: Эксмо, 2008, с. 209.
[11] Skujiņš Z. *Kolumba mazdēli*. Rīga: Liesma, 1966, 34. lpp.
[12] *Антология бардовской песни*. Москва: Эксмо, 2006, с. 161.
[13] Там же, с. 669.
[14] Некрасов В. *Маленькая печальная повесть*. Москва: Известия, 1991, с. 48.
[15] Skujiņš Z. *Kolumba mazdēli*. Rīga: Liesma, 1966, 51. lpp.
[16] Аксенов В. *Апельсины из Марокко*. Москва: Эксмо, 2008, с. 318.
[17] Там же, с. 310.
[18] Skujiņš Z. *Kolumba mazdēli*. Rīga: Liesma, 1966, 75. lpp.
[19] Turpat, 244. lpp.
[20] Аксенов В. *Апельсины из Марокко*. Москва: Эксмо, 2008, с. 204.
[21] Skujiņš Z. *Kolumba mazdēli*. Rīga: Liesma, 1966, 345. lpp.
[22] Войнович В. *Хочу быть честным*. Москва: Вся Москва, 1990, с. 56.
[23] Skujiņš Z. *Kolumba mazdēli*. Rīga: Liesma, 1966, 216. lpp.
[24] Аксенов В. *Апельсины из Марокко*. Москва: Эксмо, 2008, с. 309.
[25] Там же, с. 204.
[26] Домбровский Ю. *Факультет ненужных вещей*. Санкт-Петербург: Азбука – классика, 2003, с. 53.
[27] Аксенов В. *Апельсины из Марокко*. Москва: Эксмо, 2008, с. 194.
[28] Там же, с. 191.
[29] Там же, с. 204.
[30] Там же, с. 194.
[31] Skujiņš Z. *Kolumba mazdēli*. Rīga: Liesma, 1966, 93. lpp.
[32] Turpat, 106. lpp.
[33] Аксенов В. *Апельсины из Марокко*. Москва: Эксмо, 2008, с. 322.
[34] Skujiņš Z. *Kolumba mazdēli*. Rīga: Liesma, 1966, 369. lpp.
[35] Turpat, 161. lpp.
[36] Turpat, 160. lpp.
[37] Аксенов В. *Апельсины из Марокко*. Москва: Эксмо, 2008, с. 305.
[38] Там же, с. 209.
[39] *Антология бардовской песни*. Москва: Эксмо, 2006, с. 166.

[40] Vācietis O. *Kopotie raksti 10 sējumos*. 1. sēj. Rīga: Liesma, 1989, 315. lpp.
[41] Turpat, 340. lpp.
[42] Skujiņš Z. *Kolumba mazdēli*. Rīga: Liesma, 1966, 373. lpp.
[43] Аксенов В. *Апельсины из Марокко*. Москва: Эксмо, 2008, с. 297.
[44] Там же, с. 327.
[45] Skujiņš Z. *Kolumba mazdēli*. Rīga: Liesma, 1966, 237. lpp.
[46] Аксенов В. *Апельсины из Марокко*. Москва: Эксмо, 2008, с. 321.
[47] Там же, с. 18.
[48] Там же, с. 81.
[49] Skujiņš Z. *Kolumba mazdēli*. Rīga: Liesma, 1966, 256. lpp.
[50] Berelis G. *Latviešu literatūras vēsture*. Rīga: Zvaigzne ABC, 1999, 130. lpp.
[51] Skujiņš Z. *Kolumba mazdēli*. Rīga: Liesma, 1966, 258. lpp.
[52] Turpat, 258. lpp.

ЛИТЕРАТУРА

Berelis G. *Latviešu literatūras vēsture*. Rīga: Zvaigzne ABC, 1999.

Bērsons I. Par tiem, kuri sākuši. *Literatūra un Māksla* Nr. 19 (965). 11. maijs, 1963.

Ivanovs V. Piezīmes par dažiem literatūras strīdiem. (Raksts tulkots no žurnāla "Komunists" 1962 Nr. 4) *Karogs*. Nr. 6, 1962.

Krauliņš K. Raksturīgākās parādības mūsu literatūrā 50. g beigās. *Karogs* Nr. 3, 1961, 118. lpp.

Skujiņš Z. *Kolumba mazdēli*. Rīga: Liesma, 1966.

Vācietis O. *Kopotie raksti 10 sējumos*. Rīga: Liesma, 1989.

Аксенов В. *Апельсины из Марокко*. Москва: Эксмо, 2008.

Антология бардовской песни. Москва: Эксмо, 2006.

Войнович В. *Хочу быть честным*. Москва: Вся Москва, 1990.

Гладилин А. *Улица генералов: Попытка мемуаров*. Москва: Вагриус, 2008.

Домбровский Ю. *Факультет ненужных вещей*. Санкт-Петербург: Азбука – классика, 2003.

Лихачев Д. С. *Избранные работы в трех томах*. Москва: Наука, 1979.

Некрасов В. *Маленькая печальная повесть*. Москва: Известия, 1991.

Эренбург И. *Люди, годы, жизнь. Воспоминания в трех томах*. Москва: Советский писатель, 1990.

Valdis Ķikāns

TEV SAVS ZĀĢIS JĀIZVĪLĒ... ZEMTEKSTS IMANTA ZIEDOŅA LIRIKĀ

Summary

'Tev savs zāģis jāizvīlē...' Subtext in Imants Ziedonis' Poetry

In the times of the so-called 'Thaw' period in the Soviet literature, subtext was liberated like a gin from a bottle and later on it was impossible to restrain this process. Subtext occupied the whole of the major works of Latvian poetry (especially those by O. Vācietis, V. Belševica, I. Ziedonis, I. Auziņš, etc.). Subtext permeates the lyric of Ziedonis to the extent that is still hard to unravel both by the readers and literary critics. Ziedonis is constantly seeking for ways of communicating with his readers activating the understanding of his and other authors' subtexts. Most significant instances of subtext occur in his poems on countryside, "Poēma par pienu" and "Viddivvārpa" where the word 'kolkhoz' is used ***just once****, besides in a negative sense. Depictions of social conflicts by Ziedonis ignore socio-political issues, thus he was never subject to any repressions for anti-socialist ideology unlike Vācietis, Belševica and other poets.*

Key-words: Soviet literature, Ziedonis, poet, reader, censorship, ideology

*

Problēma par dzejnieka un lasītāja savstarpējo saprašanos, par dalīšanos domās, atziņās, mērķos ir viens no Imanta Ziedoņa lirikas *dežūrjautājumiem* visā viņa jaunradē. Šis motīvs, kā daudzi viņa oriģinālie motīvi, sākas jau krājumā *Motocikls* (1965), kur stila pamatā ir uzrunas, sarunas, aicinājumi, pamudinājumi, noliegumi. Ar *Motociklu* sākas padomju tā sauktā 20. gs. 50. – 60. gadu politiskā, ideoloģiskā *atkušņa* atraisītā I. Ziedoņa Ēzopa valoda, kas piestrāvo visu turpmāko liriku un tik smalki, ka ne tikai lasītāji, bet arī literatūrzinātne to līdz šodienai nav pienācīgi novērtējusi. Sarunas par ikdienišķiem, sadzīves u. tml. jautājumiem ar "slīdošām" pārejām skar sociālas, politiskas problēmas, zemtekstā vēršoties pret varu ar cīņas un solidaritātes domu: *Kā tu dzīvo un kā tu cīnies*[1]*?* (Pasvītr. mans – V. Ķ.). Liela daļa I. Ziedoņa lirikas teksta ir šādi neuzkrītoši izteikta antipadomju ideoloģija, analoga Raiņa savā laikā pret carismu vērstajai simbolikai, tikai vairāk slēptā formā.

Šī Ēzopa valodas skaidrošana notiek arī I. Ziedoņa polemikas rakstos, aizstāvot O. Vācieša, V. Belševicas, I. Auziņa u. c., arī savas lirikas "nesaprotamību", kā proklamēja padomju cenzūrai pakalpīgā literatūras kritika, bieži manipulējot ar "tautas balsi":

> *Kāds apbēdināts lasītājs [..] raksta: "Visa tā dzeja tā pārvērtusies, ka domādams neizdomāsi [..] kaut O. Vācietis, senāk par viņa dzeju tā jūsmoja jaunatne – bet tagad? Liekas, pārāk gudrs kļuvis..." Nu ko lai dara! Nu, ko lai dara, ka cilvēks kļūst gudrs!*[2]

Uz šādām, gan provokatīvām, gan arī patiesām nesaprašanām dzejnieks bieži atbild dzejas formā: *Man ir zelta sirds. Vai jūs gribat, lai ar jums dalos? / Un kuru daļu lai jums dod – / To, ko saprot, vai to, ko nesaprot*[3]*?*

Šī "nesaprotamās" lirikas, respektīvi, zemteksta aktualizēšana veicināja, neapšaubāmi, to lasītāju spriestspējas aktivizēšanu, kam dzeja patiesi bija tuva. Šādiem lasītājiem domāta arī I. Ziedoņa paškritika, ka arī pats viņš ne vienmēr saprot svarīgāko, ejot savu izteikti patstāvīgu dzejas ceļu: *Bet nelaime (un manā radošajā programmā diezgan ilga) bija tā, ka savā uzbrukumā gaisā piepaceltajai dzejniecībai mēs bāzējamies uz filozofiski pārāk mazas platformiņas*[4]. Šādā solidaritātes ar lasītāju kontekstā viņam jau daudz intīmāk un pieņemamāk skan visai skarbie nesaprašam adresētie dzejnieka vārdi:

> *Un tikmēr gudro viens un, kas te rakstīts zīlē.*
> *Bet rakstīts: TEV SAVS ZĀĢIS JĀIZVĪLĒ!*[5]

Īpašs paņēmiens I. Ziedoņa lirikā ir dzīvnieku un zvēru tēlu izmantojums jeb *zoomorfiskā simbolizācija*. Šie tēli bieži nav tradicionāli alegoriski, to īpašības un rīcība ir negaidīta, oriģināla, tādēļ varam runāt par tiem kā *ziedoniskiem simboliem*, piemēram, auns viņam nav vis naivuma un muļķības alegorija, bet simbolizē drosmi un pārliecību; zaķis nav pierastais bailulis, bet simbolizē solidaritāti un ironiju, un tamlīdzīgi. Ētiskuma un neētiskuma pretstats nereti izteikts ar dzīvnieku pozitīvajiem simboliem un cilvēku tēlu necilvēciskas rīcības pretstatu, piemēram:

> *Trusis saka otram trusim: "trusīti!*
> *Es tev došu āboliņa lapiņas pusīti!"*

Un:

> *Saki, Kain, – kāpēc tādas skaudības mēs plosīti?*
> *Kāpēc, Kain, savu brāli Ābelu tu nositi?*[6]

Imanta Ziedoņa lirikas varoņa – sava ceļa gājēja – patstāvīgums, noteiktība, neietekmējamība pretēji tradicionālajam auna tēlam izteikta šādi: *Raiņa bulvārī, mašīnu plūsmā. / Tur, kur trolejbuss taksi žmiedz, /*

Stāv pelēks auns pašā ielas drūzmā, / Atspēries stāv, ragus lejup liec[7]. Tādus dzejnieks redz atnākošos – jauno paaudzi, kurai pretstatīts tradicionālais gļēvulis – otrais tēva dēls, kurš uz vēdera lienot, cenšas piemēroties izšķirīgajā brīdī stiprākajam: vai nu pirmajam, vai trešajam dēlam.[8]

Zoomorfiskā simbolisma dzejoļos, kas raksturo un kritizē padomju okupācijas apstākļus Latvijā, ir tieša sasaukšanās ar O. Vācieša šīs tēmas dzejoļiem: *Sniegotu mežu sniegoti zari aprok mūs / Ilgi ilgi vēl / Gari gari vēl / Jādzīvo būs / Skrien baltā irbe rok baltais kurmis ne aizmieg / Baltais gailis dzied / Baltu dziesmu*[9]. Baltie spēki neguļ, bet krāj spēkus un gatavo baltu nākotni – O. Vācieša dzejolī *Atkusnis tiem apsolīja brīvi*, kur arī *ziema neko nesola, bet žņaudz*, teikts, ka gudra klusēšana ir labākais izdzīvošanas garants:

Atkusnis tiem apsolīja brīvi,
Ziema neko nesola, bet žņaudz,
Un zem kājām salūzt tā kā dzīvi
Ziedi, kuri gribēja par daudz [..]

Iztiksim bez solīšanām. Brīvi.
Un nekad vairs neteiksim, ka žņaudz,
Tā kā visi, kas grib palikt dzīvi,
Tā kā visi, kuri grib par daudz.[10]

Šis jau 1972. gadā rakstītais dzejolis atgādina par nepieciešamību pēc Ēzopa valodas mācīšanās, jo paša poēma *Vadoņa augšāmcelšanās* (1967) – visgroteskākais darbs pret padomju totalitāro režīmu (*Tēvs, celies augšā! / Ilgi nav asinis nolaistas [..]*[11] Un: *Vadoņus bučo / Tajās vietās, Pie kurām tiek klāt*[12] gulēja dziļi arhīvā un ieraudzīja gaismu tikai pēc 20 gadiem žurnālā *Avots* (1987).

Arī I. Ziedonis simboliski dod mājienu: izturēt šo padomju režīma "ziemu" – gan citētajos, gan daudzos citos dzejoļos, piemēram, *Zaķa dziesmā* (*Kā svece deg*), kurā visbailīgākais radījums par ziemas spelgoni – smej. I. Ziedoņa Ēzopa valoda ar zemtekstā parasti dziļi ieslēpto protestu tik bagātīgi piestrāvo viņa liriku, kā lasītāji to nav pieraduši uztvert. Padomju režīma stagnācijas izpratne un pretcīņa šim režīmam prasa nevis klaigāšanu, plātīšanos, nepacietību, bet gan gudru rīcību – klusēšanu, nogaidīšanu līdz izdevīgam aktīvas rīcības mirklim. To, ka tā nav padomju režīma atzīšana, pakļaušanās tam, apliecina latviski patriotiskā I. Ziedoņa rīcība, ka viņa divos lielākajos dzejas darbos par laukiem *Poēmā par pienu* (1977) un *Viddivvārpā* (1982) tikai **vienā vietā** atrodams **kolhoza vārds** un – negatīvā nozīmē: maza bērnu dzimstība!**!**[13] Tas ir viens no lielākajiem pretestības kustības zemtekstiem.

Imants Ziedonis bija kolhozu sistēmas noliedzējs. To tiešā veidā pateikt varēja tikai pēc šīs sistēmas sabrukšanas, kā to lasām viņa Rakstu 7. sējumā (1996. gadā rakstītajā):

> *Esmu rudens kailsalā un pirmajā sniegā bridis pa nenopļautajiem kolhoza miežu laukiem. Samocītā un izlaupītā Latvija prasīt prasījās pažēlojama [..] Man gribējās pateikt, ka es redzu viņu skaistu, redzu viņas iekšējo mirdzumu un diženumu [..] Dzīvoja gods (pats sev un par spīti negodam), plauka tikums, mēs ieraudzījām sevi cildenākus.*[14]

Dzejnieks visai neuzkrītoši ironizē par kolhozu ražošanas "sasniegumiem":

> *Mēs varam paēdināt milzīgu zemi* [lasi: PSRS – V. Ķ.]. *Un svešu cilvēku bērnus. Un garāmgājējus* [lasi: migrantus – V. Ķ.]. *Un saistības, ko mēs te parakstām, ir jau sen parakstītas tautas dziesmā: sviestu metu kaudzītē, ar sieriem atstutēju.*[15]

Tātad lasītājam secinājums skaidrs: pirsmskolhozu iekārtā ražoja vairāk!

Tautas izdzīvošanas problēma demogrāfiskā skatījumā visplašāk risināta divās visapjomīgākajās šīs poēmas nodaļās *Jūlijs* un *Augusts*. Minēšu rindu piemēru.

> *Pērkons [..] kā tāds paklīdis tēvs [..] atnāk pie bērniem reizi pa mēnesi; Magones [..] Aiz viņām paliek raudošas rudzupuķes; [..] ziedot / jau rieš. / (Mazus kartupelīšus); Nāc pie dundura par donoru [..]; Zirņu bērniem / ir jaunības svētki; [..] ja visi tā tūļāsies, / mūsu kolhozs aizaugs ar mirtēm; [..] savam pļāvējam / ne tikai baltu kreklu – / baltu dvēseli atdotu; "Dod, dieviņi, stipru vēju, / Grūd veco uz vecās..."; [..] zaļi un stipri ņemam / bērnus un ejam uz kapiem; Ja sapnī mēness lec – / dēls piedzims; Ciems gan ceļ lizdas, / bagāti, / tikai nekas nečiepst. / Tāpēc, ka pakaļas aukstas [..]; Ka tauta pieaugumu gaida / Vēl dzejolīti uzrakstīt?; Melns kaķis lien [..] un nejauši to saķer / zaļa kāpostu lapa, un ierieš galviņā.*

Tie ir piemēri tikai no nodaļas *Jūlijs*; nodaļā *Augusts* bērna atgādinājums izteikts konkrētāk, dramatiskāk kā runas subjekta, kā mana atbildība:

> *Elpo ciems. Man roka bērna rokās.*
> *Kāpj no zemES nesaprotams tvaiks.*
> *Citi bērni ... Vēl nevienā lokā*
> *Iesācies nav mana bērna laiks [..]*
> *Un es dzirdu: stiebrus šķirstot lēni,*
> *Tur pa rudziem – **mani** bērni iet*[16]

Kad 1977. gada vēlā rudenī lielsaimniecībā Krimulda notika patiesi grandiozā lasītāju konference par I. Ziedoņa *Poēmu par pienu* un J. Sirmbārža *Kartupeļu rakšana Ērgļos*, vietējais laikraksts atreferēja, ka tās esot bijušas *kartupeļu un piena ieguves rūpes*. Gribēti vai nē, bet diplomātiski, jo rakstīt, kas *Poēmā par pienu* ir *galvenais*, nevarēja. Pateikt gan varēja; un to visprecīzāk izdarīja kāda skolotāja: *I. Ziedoņa "Poēma par pienu" mums māca, ka starp latviešu tautas slaveno pagātni un grandiozajām nākotnes iecerēm nesadrupt šodienai!*

To nepārprotami apliecina poēmas idejiskā virzība. Ja sižetiski poēmā Dzejnieks aiziet no Anneles, tad poēmas satura idejiskā virzība ir tāda, ka sievietes mātes mūžsenā un mūsdienu atbildība par bērnu kļūst arī par vīrieša līdzatbildību. To apliecina jau minētās plašākās nodaļas *Jūlijs* un *Augusts*, konceptuālie fragmenti *Galds (vidū PATS, un tam tas jānotur)*; *Ģimenes ir kā slaidas laivas mūžības lagūnās*; *Zīž buļļa bērns un runča... (Jā, līdzzīdīt! [..] Un – stāvus spalva! – rīklē lēkt šai brīdī! ... Ja nāk)* u. d. c.

Dzejnieks Ēzopa valodas formā visai neuzkrītoši ironizē par padomju sistēmas cilvēkus degradējušo rīcību, daudzviet kolhozu sistēmā neizsniedzot pases, lai cilvēki nevarētu no "brīvas sociālistiskās" lauku dzīves aizbēgt:

Uz Uzbekiju teļus vedu [..]
Un uzbeks paņem teļa pasi
Un godbijīgi vaļā šķir,
Un savam draugam saka: – Lasi,
Pat viņu teļiem pases ir [..]
Cik dīvaini ir tautu ceļi:
Mums – bērni, viņiem – teļi dzimst (Pasvītr. mans – V. Ķ.).[17]

Fragmenta tālākajā tekstā atklājas, ka latviešu teļkope Marta apstiprina uzbeka vārdus par tautu dīvainiem ceļiem un ka Padomju Latvijā tiešām sievietei *ir jāstrādā. Nav laika. / Par teļiem, redzi, jāgādā un fermu, ģimeni uzreizi / Es nevaru tā apdancot*[18].

Un dzejniekam jau no zemteksta pilnīgi izspraucas vispārinājums:

Nu jā. Jā, sievas pie mums tiešām
Kopj teļus, vistiņas uz lukts,
Ar, meliorē, sēj, pļauj kviešus –
Lai tikai būtu kopprodukts!

Un tad es domāju: patiešām
Mēs sievas atdodam kaut kam.
Tā iznāk, ka mēs sievas tīšām
Šim kopproduktam ziedojam.[19]

Šāds teksts I. Ziedoņa *Poēmā par pienu* u. c. viņa lirikā raksturo padomju varas genocīdu pret latviešu tautu, kas tomēr neradīja dzejnieka vajāšanu (kā tas bija ar O. Vācieti, V. Belševicu u. c.), jo I. Ziedonim politiskais zemteksts "iejaukts sadzīves miltos", (sievas tīšām kopproduktam ziedojam u.tml.), kā autors pats izteicies par filozofisku problēmu risināšanu.

Imanta Ziedoņa *Poēmas par pienu* apcerēs, vērtējumos redzama vieta ierādīta gandrīz vienīgi sievietes mātes cildinājumiem, nenovērtējot sievietes sociālā stāvokļa kritisko aspektu. Šī literatūrzinātnes vienpusība īpaši spilgti atklājas šodien, kad latviešu tautas demogrāfiskais stāvoklis kļūst katastrofāls un nācijas pastāvēšana tiek lēsta vairs tikai uz gadu desmitiem... Dzejnieks to atkārtoti saasina grāmatā *Taureņu uzbrukums* (1988):

> *Mazs mākonītis lidos Visumā, un kartēs*
> *Astronomiskajās – "Balti, jauns tauriņveida*
> *Zvaigznājs" stāvēs rakstīts. Un citas ciltis*
> *aizpildīs šos krastus, kas ir tik nežēlīgi*
> *bijuši pret mums.*[20]

O. Vācietis savā bezgala mīlētajā Rīgā daudzos dzejoļos jutās gan tās bulvāru šalkoņas glāstītais, gan "neganto pērkonu rātais" – par *ķecerīgām domām* vajātais. Arī Ziedonis ar pērkona tēlu atbalso brīvas domas vajāšanu, ko pareizāk izlikties nemanām, nekā sacelt brēku, kad grafomānu sienāži sisina, bet talantiem draud izrēķināšanās pērkoni. Dzejolī zemtekstu slēpēja simboliskā kārta ir tik plāna un caurspīdīga, ka par Ēzopa valodu jau vairs pat nevar runāt: *Sienāži sisina, pērkons iet, / Turi savam sunim muti ciet! / **Tas ir tāds laiks: turi muti ciet** – Sienāži sisina, pērkons iet*[21].

Šī atziņa par diplomātisku klusēšanu, kad tev jāklusina arī citi nepacietīgāki protestētāji, ir Ziedoņa lirikā, var teikt, konstanta, piemēram, arī nepabeigtās poēmas *Kungs un kalps* (1988) kalpa vārdos, kur (un ne tikai šeit) atgādināta arī neizpaužamā cīņa: *man nav ar tevi jārunā – / Kad mēs runājam, tu lielāks plēties [..] / Man nav jārunā, / Man jādara savs. / Augstāk. Tur, kur / Ne acs tev, ne auss*[22].

Interesanti, ka šis I. Ziedoņa kunga tēls tieši sasaucas ar M. Ļermontova caru tēlu dzejolī *Прощай немытая Россия*[23]: *Lai Kaukāzkalnu grēdas augstās / No taviem cariem mani sedz: / No viņu auss, kas visur ausās, / No viņu acs, kas visu redz* (Atdzejojums mans – V. Ķ.).

---

[1] Ziedonis I. *Motocikls*. Rīga: Liesma, 1965, 55. lpp.

[2] Ziedonis I. *Garainis, kas veicina vārīšanos*. Rīga: Liesma, 1976, 16.–17. lpp.

[3] Ziedonis I. *Caurvējš*. Rīga: Liesma, 1975, 21. lpp.
[4] Ziedonis I. *Garainis, kas veicina vārīšanos*. Rīga: Liesma, 1976, 47. lpp.
[5] Ziedonis I. *Re, kā*. Rīga: Liesma, 1981, 55. lpp.
[6] Ziedonis I. *Caurvējš*. Rīga: Liesma, 1975, 79. lpp.
[7] Ziedonis I. *Kā svece deg*. Rīga: Liesma, 1971, 132. lpp.
[8] Turpat, 40. lpp.
[9] Turpat, 17. lpp.
[10] Vācietis O. *Kopoti raksti*. 3. sēj., Rīga: Liesma, 1990, 57. lpp.
[11] Vācietis O. *Kopoti raksti*. 4. sēj., Rīga: Liesma, 1991, 573
[12] Turpat, 578. lpp.
[13] Ziedonis I. Poēma par pienu. *Raksti*. 7. sēj. Rīga: Tapals Nordic, 1997, 92. lpp.
[14] Turpat, 11. lpp.
[15] Turpat, 67. lpp.
[16] Turpat, 124. lpp.
[17] Turpat, 111. lpp.
[18] Turpat, 112. lpp.
[19] Turpat.
[20] Ziedonis I. *Taureņu uzbrukums*. Rīga: Liesma, 1988, 71. lpp.
[21] Ziedonis I. *Man labvēlīgā tumsā*. Rīga: Liesma, 1979, 114. lpp.
[22] Ziedonis I. Poēma par pienu. *Raksti*. 7. sēj. Rīga: Tapals Nordic. 1997, 287. lpp.
[23] *Быть может, за хребтом Кавказа / Укроюсь от твоих царей, / От их всевидящего глаза, / От их всеслышащих ушей* (Лермонтов. *Собрание сочинений в четырех томах*. Т. 1, Москва: Художественная литература, 1964, с. 593).

LITERATŪRA

Ziedonis I. *Motocikls*. Rīga: Liesma, 1965.
Ziedonis I. *Garainis, kas veicina vārīšanos*. Rīga: Liesma, 1976.
Ziedonis I. *Caurvējš*. Rīga: Liesma, 1975.
Ziedonis I. *Re, kā*. Rīga: Liesma, 1981.
Ziedonis I. *Kā svece deg*. Rīga: Liesma 1971.
Ziedonis I. Poēma par pienu. *Raksti*, 7. sēj. Rīga: Tapals Nordic, 1997.
Ziedonis I. *Taureņu uzbrukums*. Rīga: Liesma, 1988.
Ziedonis I. *Man labvēlīgā tumsā*. Rīga: Liesma, 1979.
Vācietis O. *Kopoti raksti*. 3. sēj., Rīga: Liesma, 1990.
Vācietis O. *Kopoti raksti*. 4. sēj., Rīga: Liesma, 1991.
Лермонтов М. *Собрание сочинений в четырех томах*. Т. 1, Москва: Художественная литература, 1964.

Г. С. Василькова

СТАТЬИ И ОЧЕРКИ ЛИДИИ ЧУКОВСКОЙ О БОРИСЕ ЖИТКОВЕ (1954 – 1957): ПРИМЕТЫ «ОТТЕПЕЛИ»[1]

Summary

Lydia Chukovskaya's Articles and Essays about Boris Zhitkov (1954 – 1957): Signs of the 'Thaw'

The article is devoted to the analysis of the critical and biographical works about B. S. Zhitkov written by L. K. Chukovskaya in the mid-1950s. These works were a continuation of the discussion begun in December, 1953, in the pages of the 'Literary Newspaper' ('Literaturnaya gazeta'). One of the central issues of the debate was a question: what is the "true life" in literature? Chukovskaya considered the creative writings by B. S. Zhitkov as a model of the truthful art. The article focuses on the reflection of the artistic destiny of the novel by Zhitkov 'Victor Vavich' in the works of L. K. Chukovskaya.

Key-words: 'Thaw', Truth of Live, Zhitkov, Lydia Chukovskaya

*

Лидия Корнеевна Чуковская – человек с обостренным чувством справедливости, литературовед, писатель, чье творчество в большой мере созвучно периоду «оттепели». В статье речь пойдет о серии публикаций, посвященных Б. С. Житкову, предпринятых Л. К. Чуковской в середине 1950-х годов. Все они тесно связаны между собой и интересны тем, что в них отразились особенности ранней «оттепели».

Как известно, вскоре после смерти Сталина началась подготовка к проведению Второго всесоюзного съезда советских писателей.[2] Сам по себе этот факт свидетельствовал о наступлении времени перемен: ведь, несмотря на то, что по Уставу ССП, принятому в 1934 г., съезд должен был проводиться каждые 3 года, в последующие 20 лет он не созывался ни разу.

> *Работе съезда предшествовала длительная подготовка: в журналах и газетах было опубликовано большое количество дискуссионных статей, вопросы литературы стали занимать все более значительное место не только в специальной литературной печати, но и во всех центральных и местных газетах.*[3]

Важной составной частью обсуждения накопившихся за два десятилетия проблем стала дискуссия о детской литературе, развернувшаяся на страницах *Литературной газеты*. Начало дискуссии положила публикация 24 декабря 1953 г. статьи Лидии Чуковской *О чувстве жизненной правды* (авторский вариант названия – *Гнилой зуб* – редакцию газеты не устроил). Статья была посвящена, казалось бы, частной проблеме – критическому анализу произведений Валентины Осеевой и Анатолия Алексина. Однако она вызвала резкие возражения Сергея Михалкова, который, заручившись поддержкой еще двух литераторов[4], обвинил Чуковскую в призыве к *очернению* действительности: *Прочитаешь статью Л. Чуковской – и покажется, что жизненная правда состоит в изображении лишь теневых сторон жизни*[5]. Лидия Чуковская ответила статьей *Истина рождается в спорах* (19.06.1954). Это название опять не устроило редакцию *Литературной газеты*, и статья вышла под идеологически корректным заглавием *Во имя главной цели*.

Рамки статьи не позволяют детально проанализировать дискуссию в *Литературной газете*, которая сама по себе была симптоматична, ведь любая дискуссия предполагает возможность существования разных точек зрения. Отметим лишь, что суть споров сводилась к одному: что же такое «жизненная правда» в литературе? Может ли считаться правдою «полуправда», или умолчание – та же ложь? Эти вопросы на заре «оттепели» были актуальны не только для детской литературы.[6]

Корней Иванович Чуковский внимательно следил за ходом полемики в *Литературной газете* и остро переживал обвинения в адрес дочери со стороны защитников наследия сталинизма, пессимистически оценивая перспективы такого рода дискуссий.[7] Летом 1954 г. он посоветовал:

> *Через три-четыре месяца будут отмечать 50-летие 1905 года. Не заняться ли тебе этой эпохой? <...> Написать очерк, а впоследствии книжку? Я дал бы тебе кое-какой материал.*[8]

Возможно, этот совет отца и побудил Лидию Чуковскую написать очерк о Борисе Житкове: к революции 1905 года писатель имел прямое отношение – участвовал в революционных событиях в Одессе и, кроме того, написал книгу о первой русской революции – роман *Виктор Вавич*. Вместе с тем Лидия Корнеевна была человеком в высшей степени независимым, и ее публикации о творчестве Житкова в значительной мере являлись продолжением начатой в *Литератур-*

ной газете дискуссии о детской литературе. Критико-биографический очерк *Борис Житков* был написан по ее горячим следам и отдан в печать уже в июле 1954, однако к изданию книга была подписана спустя почти полгода, в декабре.[9] В это же время в Государственном издательстве детской литературы готовили к изданию сборник *Жизнь и творчество Б. С. Житкова*, инициатором издания и составителем которого была сестра писателя Вера Степановна Арнольд. Она пригласила к участию в сборнике друзей и коллег Бориса Степановича, в том числе отца и дочь Чуковских. Корней Иванович написал мемуарный очерк *Детство*, где рассказал о том времени, когда они с Житковым вместе учились в одесской гимназии, а Лидия Корнеевна предложила для сборника отрывки из не опубликованной еще книги *Борис Житков* и свои воспоминания, озаглавленные *Экзамен*.

Обе книги еще находились в издательстве, когда в январе 1955 г. Лидия Чуковская предложила *Литературной газете* статью *Утаенное наследство*. В ней она упрекала *Детгиз* в том, что он *уже 17 лет никак не соберется переиздать рассказы Житкова для подростков – замечательные богатством языка, лаконизмом, силой изображения, неожиданностью фабульных поворотов и глубиною и ясностью этического вывода*[10]. Кроме того, Чуковская писала о необходимости издать роман *Виктор Вавич*, завершенный в начале 1930-х годов, но *утаенный* от широкого круга читателей по идеологическим соображениям.[11] Казалось бы, время для публикации этого произведения было самое подходящее – широко отмечался полувековой юбилей революции 1905 года. Однако, по словам Лидии Корнеевны, статью согласились опубликовать при одном условии: не упоминать роман Житкова. Название, соответственно, тоже заменили – на более оптимистически-трафаретное: *Вперед – в страну взрослых*.

Впоследствии Лидия Корнеевна с присущей ей самокритичностью писала, что пошла на эту уступку, руководствуясь соображениями *чистой и безусловной арифметики: если запрещено добиваться переиздания романа, мне надлежит добиваться хотя бы переиздания рассказов – тем более что при жизни автора они постоянно попадали под обстрел педагогов, всегда предпочитающих литературную гладкопись богатству мысли и своеобразию стиля. Расчет чисто арифметический: если нельзя издать всего Житкова – пусть переиздадут хотя бы часть*[12].

Следы подобного *арифметического расчета* есть и в критико-биографическом очерке Лидии Чуковской *Борис Житков*, который вышел отдельной книгой в мае 1955 года (Москва: Советский писа-

тель, 124 стр.). Очерк состоит из семи глав – этюдов о творчестве Житкова, выявляет его своеобразие, проблематику, прослеживает эволюцию стиля писателя. Однако писатель предстает в очерке преимущественно как автор рассказов и повестей для детей и подростков.

Во вступлении содержится общая характеристика творчества Бориса Степановича Житкова и дается его краткая биография (собственно биографическая часть очерка занимает всего 14 страниц). Достаточно полно рассказывается о детстве и юности писателя, о любви к морю и стремлении все увидеть и узнать самому. Конечно, подробно говорится и об участии Житкова в революции 1905 года, о морских странствиях – как основе богатого жизненного опыта будущего писателя. В первой части очерка Лидия Чуковская использует воспоминания сестер Житкова, и это делает биографию живой, интересной. Что касается послеоктябрьского периода жизни Бориса Степановича, то она дана лишь пунктирно.[13] Исследователь творчества Чуковской Белла Хиршорн (Канада) отмечает это как существенный недостаток:

> *Фактически после этой первой главы биографии у писателя больше нет. Он пришел в редакцию, стал писать, жил литературой для детей, иногда выступал со статьями о детской литературе, – и все. Со второй главы Чуковская начинает критическую часть очерка, как-то не обращая внимания на жизнь писателя. В очерке совсем нет упоминания о тех, с кем работал Житков, все как-то безымянно: «одна корреспондентка», «один редактор», «один писатель».*[14]

Однако следует учесть, что очерк создавался в 1954 году, когда еще не были официально обнародованы сведения о преступлениях сталинизма, не были реабилитированы жертвы репрессий и существовал цензурный запрет на упоминание в печати многих имен.[15] Были у Чуковской также причины избегать воспоминаний о драматических обстоятельствах, которые положили начало ее дружбе с Житковым, хотя личные воспоминания, несомненно, сделали бы очерк еще более интересным. Об этих обстоятельствах стоит рассказать подробнее, чтобы прояснить субъективные причины заинтересованного внимания Лидии Корнеевны к личности и творчеству Бориса Житкова.

В очерке *Процесс исключения* Чуковская писала: *С конца двадцатых и до середины тридцатых я была дружна с Борисом Степановичем*[16]. Познакомились они, вероятно, уже осенью 1923 года, когда Житков в поисках работы приехал из Одессы в Петроград и зашел в

гости к бывшему гимназическому товарищу Николаю Корнейчукову, в то время уже известному литератору – Корнею Чуковскому. Лидия Корнеевна вспоминала, каким Житков запомнился ей, 16-летней, в эту первую встречу: *Моложавый, но уже начинающий седеть человек, с быстрыми движениями и медленной речью.* С работой Житкову не везло, четыре месяца он обивал пороги в петроградских конторах и учебных заведениях, но ему *не удавалось устроиться на службу ни в авиационную мастерскую, ни в Ленинградский порт, ни в кораблестроительный техникум*[17]. Корней Чуковский, с детства зная Житкова как замечательного рассказчика, предложил ему попробовать себя в литературе. 11 января 1924 года в дневнике, который Борис Степанович вел постоянно, появилась запись:

> *Да, неожиданно и бесповоротно открылась калитка в этом заборе, вдоль которого я ходил и безуспешно стучал: кулаками, каблуками, головой. Совсем не там, где я стучал, открылись двери, и сказали: «ради бога, входите, входите...»*[18]

В этот день Житков принес свой первый рассказ в альманах *Воробей*, и он был восторженно встречен редакцией.

Испытывая благодарность к Корнею Чуковскому, открывшему для него путь в литературу, Житков поддержал его дочь в трудное для семьи Чуковских время, когда Лидию, 19-летнюю студентку, в июле 1926 года арестовали – якобы за причастность к деятельности подпольной анархистской организации[19] – и в декабре выслали в Саратов, где она провела девять месяцев. Все это время Лидия состояла в переписке с Житковым. В своих мемуарах она цитировала одно из его писем, полученное в январе 1927 года:

> *Лидочка, милая! Вот с нынешнего дня Вы становитесь моей постоянной корреспонденткой. Это значит, что по воскресеньям, раз в неделю, я Вам буду регулярно писать. <... > Кроме того, буду посылать бандеролью <кое >что из «Вавича» или как там его, еще не знаю...*[20]

Свое обещание Борис Степанович выполнил, хотя это было достаточно рискованно: почта ссыльных тщательно просматривалась сотрудниками ГПУ. Лидия Корнеевна с иронией отмечала: *Много забот доставляли бандероли Бориса Степановича т. Нестерову: и почерк нелегкий, и слог самобытный, неслыханный, новый... И чтение – увлекательнейшее...*[21] После возвращения Лидии из ссылки[22] их дружеское общение не прервалось, и она стала слушательницей и первым критиком новых глав романа, над которым продолжал работать

Борис Степанович. К тому же с 1928 и по 1937 год Чуковская работала в Издательстве детской литературы, с которым сотрудничал Житков; Борис Степанович был в дружеских отношениях с Цезарем Вольпе, первым мужем Лидии Чуковской, однако эти обстоятельства в очерке отражения не нашли – возможно, по сугубо личным причинам (нежелание упоминать о бывшем муже или о ссоре Житкова с Маршаком, руководителем *Детгиза*), но, может быть, и по цензурным соображениям.[23]

Лейтмотивом очерка *Борис Житков* является мысль о приверженности жизненной правде как основном достоинстве творчества писателя. *Сам он делился с детьми всем своим богатым опытом жизни, не смягчая конфликтов, не упрощая коллизий, не боясь положений острых, смешных и трагических, смело рассказывая о риске и смерти, о тяжелой и плодотворной жизненной борьбе*.[24]

Еще одно качество, акцентированное в личности Бориса Житкова и в его произведениях, – это смелость, мужество. Как отмечает Чуковская, тема смелости, храбрости, отваги – одна из важнейших в творчестве писателя, ей он посвятил статью *Храбрость*, впервые напечатанную уже после смерти Житкова (журнал *Пионер*, 1940, № 1). Во вступлении к статье Житков писал о том, что уже в детства заметил, что по-французски «трус» и «подлец» обозначаются одним словом. *И верно, думал я: трусость приводит к подлости*. Он вспоминал, что в молодости <...> *не столько боялся самой опасности, сколько самого страха, из-за которого столько подлостей на свете делается, сколько друзей, товарищей, сколько самой бесценной правды предано из-за трусости*[25]. Несомненно, в контексте советской действительности 1930-х – начала 1950-х годов эти строки звучали необычайно злободневно. Важно и то, что обращены они были к подрастающему поколению, которому предстояло преодолеть страх, сковывавший «отцов». Чуковская подчеркивает, с какой высокой степенью ответственности, насколько серьезно ведет писатель разговор со своим юным читателем:

> *Экзамены на мужество, храбрость, товарищескую солидарность, честь герои Житкова держат среди настоящих жизненных испытаний – на заводе, на корабле, в бурю, во время пожара, во время забастовки. А если эти экзамены и происходят в детской, во время возни с игрушками, то чувства, волнующие детей, совсем не игрушечные, это отнюдь не «маленькие радости и горести», а большие человеческие чувства, «большой подъем чувств и страстей», как определял он сам*.[26]

Очевидно, что в оценке прозы Житкова на первый план Чуковская выдвигает те ее качества, которые были наиболее востребованы в середине 1950-х, в том числе – страстный порыв к новому, побуждение к творческому труду: *<...> у Житкова нет врага более ненавистного, чем человек, лишенный воображения, не верующий в творческий труд. <...> Конфликту между людьми-творцами и теми, кто ненавидит всякую дерзкую новую мысль, посвящены многие книги Житкова*[27].

Все эти суждения Л. К. Чуковская подтверждает анализом конкретных произведений. При этом она демонстрирует не только воспитательный потенциал, но и высокий художественный уровень прозы Житкова: *Правде жизни, серьезности, остроте жизненных конфликтов соответствовал и язык Житкова, передающий крупные столкновения характеров, бурность событий, силу чувств, могущество труда*[28]. Чуковская рассматривает творчество писателя в развитии, прослеживает эволюцию стиля Житкова: от повествования в третьем лице (сборник *Злое море*) к сказовому, от первого лица, в *Морских историях*. При этом отмечаются такие приметы сказа, как «разговорность» интонации и обилие просторечной лексики. *Язык произведений Житкова чужд рассудочности и отвлеченности выхолощенного книжного языка. <...> Русскую народную речь, щедрую, меткую, разнообразную, Житков знал до тонкости*. И это знание писатель блестяще использовал в своих произведениях: *Близость к народному языку придавала стилю Житкова энергию, выразительную напористость, сжатость*[29] .

Всем своим очерком *Борис Житков* Лидия Чуковская утверждала, что настоящая детская литература – это искусство и относиться к ней следует с теми же требованиями, что и к литературе «взрослой». Житков импонировал ей как писатель именно тем, что предъявлял к литературе для детей (и к своим произведениям в том числе) именно такие требования. Отдельно следует отметить, что в очерке *Борис Житков* впервые были упомянуты неизданные произведения Житкова, рассчитанные не на детскую и юношескую, а на взрослую аудиторию – рассказ *Слово* и фантастическая повесть *Без совести*.[30]

В 1957 г. критико-биографический очерк Л. К. Чуковской о Борисе Житкове был переиздан Государственным издательством детской литературы. Можно было ожидать, что после XX съезда автор внесет в текст существенные изменения. Но сопоставление этого издания с изданием 1955 года показало, что они почти идентичны. Лишь в четвертой главе исчезла ссылка на высказывание Сталина *реальность мысли проявляется в языке*,– и заключительный абзац

дополнен воспоминаниями Б. Ивантера о последних днях Бориса Степановича[31].

Можно предположить, что Лидия Корнеевна все, что считала нужным и возможным сказать о *детском* писателе Борисе Житкове, к этому времени уже сказала. Возможности открыто рассказать о *взрослом* писателе Житкове и его «несвоевременном» романе *Виктор Вавич* она не получила ни в 1957, ни в последующие «оттепельные» годы.

Однако в упомянутый выше сборник статей и воспоминаний *Жизнь и творчество Б. С. Житкова*, который увидел свет в 1955 г., вошли воспоминания Л. К. Чуковской, озаглавленные *Экзамен*. Они замечательны тем, что в значительной мере носят документальный характер. *Воспоминаний мои,*– писала Лидия Корнеевна в конце 1980-х годов,– *сплошь построены на цитатах из писем, а в письмах – сплошь! – почти всюду, без исключений, речь идет не о чем ином, а о романе «Виктор Вавич»*[32]. При этом она осуждала себя за *моральную арифметику*, которой руководствовалась в середине 1950-х:

> *Но всюду, даже там, где упоминаются имена персонажей, искусно представила я читателю дело так, будто речь идет невесть о чем, о каком-то безымянном «произведении», над которым тогда трудился Житков. Об уничтоженной в 1941 году книге «Виктор Вавич» я не сказала ни слова. Моя работа поддерживала ложь, а не разоблачала ее. Мало ли о каких своих произведениях и о каких задуманных героях – Наденька, Санька, Таня – мог рассказывать в письмах ко мне Житков.*[33]

И все же ценой уступки, согласия на «полуправду» Лидия Корнеевна добилась поставленной цели: книги Житкова снова начали выходить, и новое, «оттепельное» поколение подростков получило к ним доступ. В 1957 году *Детгиз* выпустил *Избранное* Житкова с предисловием Л. К. Чуковской. Она признавалась впоследствии[34]: *Его, да еще документальные свои воспоминания «Экзамен» я считаю единственно ценным, что написано мною о Житкове*[35].

Об *Экзамене* стоит сказать подробнее, так как именно в этой публикации – с учетом приведенного выше признания Чуковской – содержатся ценные сведения о работе Б. С. Житкова над романом *Виктор Вавич* (точнее – над первой его частью, поскольку цитируемые письма относятся, в основном, к 1927 – 1928 гг.).[36] Особенно важной представляется затронутая в *Экзамене* тема взаимосвязи музыки и литературы в жизни писателя.

Работая над романом, Житков, по воспоминаниям Л. К. Чуковской, не оставлял занятия музыкой, играл на скрипке – иногда по 4 часа в день.

> *Господь мне простит: музыкант я никакой, но я так влюблен в скрипичную игру и такой она мне кажется значительной и таинственной, что я не могу бросить... Порядочно играть я никогда, наверно, не выучусь. Поздно уже, я стар для этого. Но мне все равно это необходимо, не могу, например, писать, когда не играю*, – писал он ей 13 февраля 1927 г.[37]

> *И самое рациональное – литература, и самое иррациональное – музыка – все равно, где-то они равны и должны быть тождественны,* – делился он своими размышлениями через месяц, в письме от 12 марта.[38]

И хотя Чуковская считала, что прямого воздействия музыка на прозу Житкова не оказала, тем не менее она отметила ее опосредованное влияние на творчество писателя:

> *Он вслушивался, вглядывался в жизнь – и в ту, которая кипела вокруг, и в ту, которую он уже прожил, вслушивался и вглядывался не только глазами и ушами, но и всем своим существом, всей силой памяти, стараясь писать «крепче», и «по самой сути», и «про самое главное», пытаясь положить на бумагу услышанный им звук – «пронзительно, – как он писал, – и насмерть»* (6 февраля 1927 года). <...> *И раздумывал над тем, «как сделать, чтоб по прямому проводу из нутра шло на бумагу, в слово, в звук, в цвет, в линию, в позу, в движение, в мимику лица?»* (24 февраля 1927 года).[39]

При этом важно отметить, что в поисках максимально выразительной словесной формы Житков сознательно отталкивался от всякого рода «литературности»:

> *Есть еще какой-то специально литературный стиль, округлый и с глянцем, как салонная лысина. Он, как питерский выговор, без цвета, правильный, беглый. Таким языком пишут аккуратные, ласковые молодые люди с пробором, губы бантиком,* – иронизировал он в письме к Л. К. Чуковской от 1 марта 1927 года.[40]

По воспоминаниям Лидии Корнеевны, к себе, своему творчеству Житков *был не только строг – беспощаден*. Когда написанные главы романа его не удовлетворяли, он сетовал: *Все не в самую точку, не туда, где самая-то жизнь в каждом человеке бьется, туда бы надо вжечь – а я рядом. Поэтому не пронзительно и не на смерть*[41]. Литературному труду Житков отдавался *с неустанностью и страстью подвижника*, сожалея о том, что слишком поздно осознал свое призвание: *И я знаю, что когда буду умирать, я завою от досады, что прямо не делал того, от чего всю жизнь болело сердце, не делал из тру-*

сости, лености душевной и что уж некогда сделать – ни крестом, ни мечом, ни великим словом, а только задыхался от тесных мыслей по ночам[42], – писал он Чуковской 9 августа 1928 года.

Подводя итог сказанному, следует отметить, что приметы «оттепели» в статьях и очерках Лидии Чуковской о Житкове, хотя и носили еще неявный, завуалированный характер, однако проявлялись и в выборе предмета (творчество полузабытого и полузапрещенного автора), и в попытке ввести в литературу неизданные произведения Житкова, и в стремлении избежать вульгарно-социологического подхода в оценке произведений писателя, сконцентрировать внимание на художественных достоинствах его прозы, а также в акцентировании таких концептуальных для «оттепельного» времени понятий, как *жизненная правда*, *мужество*, *творческий труд*.

Вместе с тем в очерках и статьях Л. К. Чуковской о Житкове, написанных в середине 1950-х годов, отразилось противоречие, характерное для периода «оттепели» в целом: стремление открыто, в полный голос сказать всю правду о прошлом наталкивалось на сопротивление «охранительных» инстанций, а поиски промежуточных, компромиссных решений неизбежно оборачивались полуправдой. И все же усилия Лидии Чуковской, предпринятые в начале «оттепели» с тем, чтобы имя Бориса Житкова заняло подобающее ему место в литературе, не пропали даром. На исходе XX века роман *Виктор Вавич* вышел в издательстве *Независимая газета* и стал достоянием широкой читательской аудитории. В предисловии к нему значится, что издание посвящено памяти Лидии Корнеевны Чуковской.

---

[1] Работа выполнена в рамках проекта Европейского социального фонда *Поддержка развития докторантуры Даугавпилсского Университета* (№ 2009/0140/1DP/1.1.2.1.2/09/IPIA/VIAA/015).

[2] Съезд состоялся 15 – 26 декабря 1954 г.

[3] *Очерк истории русской советской литературы*. Ч. 2. Москва: изд-во АН СССР, 1955, с. 321.

[4] Под заметкой, озаглавленной *По поводу критики: в порядке обсуждения*, подписались также писатель-фантаст Николай Томан и автор книг для детей, сценарист Юрий Яковлев.

[5] Чуковская Л. К. *Избранное в двух томах*. Т. 2. Москва: «Гудьял-пресс», 2000, с. 451.

[6] Об этом свидетельствует, в частности, опубликованная в декабрьском номере журнала *Новый мир* за 1953 г. статья В. М. Померанцева *Об искренности в литературе*, которая, по словам Вениамина Каверина, *напомнила о том,*

что писатель не может лгать, потому что литература основана на правде. Каверин вспоминал, что *эта статья, почти детская по своей самоочевидности, показалась отчаянно смелой* (Каверин В. Второй съезд. *Эпилог*. Москва: Вагриус, 2006, с. 338).

[7] По поводу ее статьи, опубликованной в *Литературной газете* 19 июня, К. И. Чуковский писал: *Статья отличная, но чем она лучше, тем она бесцельнее, бессмысленнее. Ты пришла в публичный дом и чудесно, красноречиво, убедительно доказываешь девкам, как хорошо быть благородными девицами и не продаваться солдатне по полтиннику. Девки только захохочут визгливо – и запустят в тебя кто туфлей, кто рюмкой. А хозяйка публичного дома прикажет спустить тебя с лестницы. И прежде были такие неуместные проповедники, они шли в тюрьмы к бандитам и дарили им молитвенники с бантиками или иконки Варвары-великомученицы – и всегда это были патетически-смешные фигуры; а в салонах про них говорили, что они – «трогательные».*
Ты приходишь к растленным писакам и заклинаешь их Чеховым быть благородными. Это «трогательно», потому что безумно. Не сердись на меня за резкость. Ты знаешь, как я люблю тебя и твое. И мне больно, что такие громадные силы тратятся на такие бесцельности (Цит. по: Чуковская Л. К. *Избранное в двух томах*. Т. 2. Москва: «Гудьял-пресс», 2000, с. 450).

[8] Там же, с. 451.

[9] В типографских данных на форзаце значится: Сдано в набор 19.07.1954. Подписано в печать 14.12.1954.

[10] Чуковская Л. К. Утаенное наследство. *Литературная газета*, 29.01.1955.

[11] См. об этом подробнее: Чуковская Л. К. *Процесс исключения*. Москва: Горизонт, 1990, с. 194–195.

[12] Там же, с. 195.

[13] К сожалению, до сих пор нет еще полной, научной, документально выверенной биографии Б. С. Житкова, есть лишь ряд биографических очерков, написанных Ц. Вольпе, В. Глоцером, К. Чуковским, и книга Г. Т. Черненко *Вечный Колумб*, рассчитанная на детско-юношескую читательскую аудиторию.

[14] Hirshorn Bella *Lydia Korneevna Chukovskaya. Her Life and Work by Bella Hirshorn*. Published by University of Melbourne, 1987. http://www. chukfamily. ru/Lidia/Biblio/Chapter2.htm. (skatīts 22.06.2013.)

[15] В том числе, не был снят запрет с упоминаний о репрессиях, которым подверглись в 1930-х годах коллеги Житкова и Чуковской – работники *Детгиза*.

[16] Чуковская Л. К. *Процесс исключения*, Москва: Горизонт, 1990, с. 194–195.

[17] Чуковская Л. К. Борис Житков и его рассказы для подростков. *Жизнь и творчество Б. С. Житкова*. Москва: Детгиз, 1955, с. 46.

[18] Там же, с. 47.

[19] См.: Разумов А. Памяти юности Лидии Чуковской. *Звезда* № 9, 1999, с. 121.

[20] Чуковская Л. К. *Избранное в двух томах*. Т. 2. Москва: «Гудьял-пресс», 2000, с. 421.

[21] Там же.

[22] Лидия вернулась в Ленинград в сентябре 1927 г. – ее вызвали на дополнительное расследование дела анархистов, а затем в октябре объявили, что *отпускают значительно раньше срока благодаря заступничеству М. М. Литвинова и Я. М. Шатуновского* (Чуковская Л. К. В поисках мировоззрения. *Звезда*, № 9, 1999, с. 111).

[23] Здесь следует учесть, что Л. К. Чуковская многие годы после возвращения из ссылки находилась под негласным надзором служб госбезопасности как «неблагонадежная»: в письме Ю. Андропова в ЦК КПСС от 14 ноября 1973 г. упоминалось о ее участии в анархистской организации *Черный крест* и утверждалось, что после возвращения из ссылки *Чуковская своих взглядов не изменила, лишь временно прекратила открытую враждебную деятельность* (Цит. по: Разумов А. Памяти юности Лидии Чуковской. *Звезда* № 9, 1999, с. 117).

[24] Чуковская Л. К. Борис Житков и его рассказы для подростков. *Жизнь и творчество Б. С. Житкова*. Москва: Детгиз, 1955, с. 88.

[25] Чуковская Л. К. *Борис Житков*. Москва: Советский писатель, 1955, с. 24.

[26] Чуковская Л. К. Борис Житков и его рассказы для подростков. *Жизнь и творчество Б. С. Житкова*. Москва: Детгиз, 1955, с. 88.

[27] Чуковская Л. К. *Борис Житков*, с. 32, 33.

[28] Чуковская Л. К. Борис Житков и его рассказы для подростков. *Жизнь и творчество Б. С. Житкова*. Москва: Детгиз, 1955, с. 88.

[29] Там же, с. 73, 74.

[30] Впервые рассказ *Слово* был опубликован спустя два года в журнале *Москва* (№ 5 за 1957 г.). Повесть *Без совести* увидела свет лишь в конце «перестройки» в составе сборника *Мастерская человеков: сатирическая проза 20 – 30 годов* (Пермь: Пермское книжное издательство, 1991). Благодарю В. И. Плаксина за предоставленную возможность ознакомиться с этим редким изданием.

[31] См.: Чуковская Л. К. *Борис Житков*. Москва: Детгиз, 1957.

[32] Чуковская Л. К. *Процесс исключения*. Москва: Горизонт, 1990, с. 197.

[33] Там же, с. 197.

[34] Однако и в предисловии к *Избранному* роман Житков упомянут лишь вскользь: *Революции 1905 года посвящен его роман «Виктор Вавич»*... (Чуковская Л. К. Творчество Бориса Житкова. *Б. С. Житков. Избранное*. Москва: Детгиз, 1957, 14).

[35] Чуковская Л. К. *Процесс исключения*. Москва: Горизонт, 1990, с. 197.

[36] Как показало изучение архивных документов, работа над первой книгой романа продолжалась примерно полтора года – с осени 1926 до весны 1928 г. (См. об этом подробнее: Василькова Г. Странная судьба «Виктора Вавича», или Роман без места. *Звезда* № 9, 2012, с. 132–141).

[37] Чуковская Л. К. Экзамен. *Жизнь и творчество Б. С. Житкова*. Москва: Детгиз, 1955, с. 295.

[38] Там же, с. 296.

[39] Там же, с. 297.

[40] Из писем Б. С. Житкова. *Жизнь и творчество Б. С. Житкова*. Москва: Детгиз, 1955, с. 506.

[41] Чуковская Л. К. Экзамен. *Жизнь и творчество Б. С. Житкова*. Москва: Детгиз, 1955, с. 297.

[42] Там же, с. 297–298.

ЛИТЕРАТУРА

Hirshorn Bella *Lydia Korneevna Chukovskaya. Her Life and Work by Bella Hirshorn*. Published by University of Melbourne, 1987. http://www. chukfamily. ru/Lidia/Biblio/Chapter2.htm. (skatīts 22.06.2013.).

Василькова Г. Странная судьба «Виктора Вавича», или Роман без места. *Звезда* № 9, 2012, с. 132–141.

Вольпе Ц. О писателе Борисе Житкове. *Искусство непохожести*. Москва: Советский писатель, 1991, с. 80–140.

Глоцер В. О Борисе Житкове. *Б. Житков. Избранное*. Москва: Просвещение, 1989, с. 5–20.

Житков Б. С. Без совести. *Мастерская человеков: сатирическая проза 20–30 годов*. Пермь: Пермское книжное издательство, 1991, с. 331–401.

Житков Б. С. Слово. *Москва* № 5, 1957, с. 56–58.

Каверин В. Второй съезд. *Эпилог*. Москва: Вагриус, 2006, с. 337–343.

Из писем Б. С. Житкова. *Жизнь и творчество Б. С. Житкова*. Москва: Детгиз, 1955, с. 471–525.

Михалков С., Томан Н., Яковлев Ю. По поводу критики: в порядке обсуждения. *Литературная газета*, 29.05.1954.

Очерк истории русской советской литературы. Ч. 2. Москва: изд-во АН СССР, 1955.

Разумов А. Памяти юности Лидии Чуковской. *Звезда* № 9, 1999, с. 117–136.

Черненко Г. Т. *Вечный Колумб. Биографический очерк*. Ленинград: Детская литература, 1982.

Чуковская Л. К. Утаенное наследство. *Литературная газета,* 29.01.1955.

Чуковская Л. К. Борис Житков и его рассказы для подростков. *Жизнь и творчество Б. С. Житкова*. Москва: Детгиз, 1955, с. 41–89.

Чуковская Л. К. Экзамен. *Жизнь и творчество Б. С. Житкова*. Москва: Детгиз, 1955, с. 294–302.

Чуковская Л. К. *Борис Житков*. Москва: Советский писатель, 1955.

Чуковская Л. К. Творчество Бориса Житкова. *Б. С. Житков. Избранное*. Москва: Детгиз, 1957.

Чуковская Л. К. *Борис Житков*. Москва: Детгиз, 1957.

Чуковская Л. К. *Процесс исключения*. Москва: Горизонт, 1990.

Чуковская Л. К. В поисках мировоззрения. *Звезда* № 9, 1999, с. 86–116.

Чуковская Л. К. *Избранное в двух томах*. Т. 2. Москва: «Гудьял-пресс», 2000.

А. И. Станкевич

МОДА 1950 – 1960-Х ГОДОВ КАК ЯВЛЕНИЕ «ОТТЕПЕЛИ»: ВЗГЛЯД АНДРЕЯ КОНЧАЛОВСКОГО

Summary

The Fashion of the 1950 – 60s as a Phenomenon of 'Thaw': Andrey Konchalovsky's View

Changes in the type of a society's cultural consciousness are always accompanied by serious modifications in fashion and human's appearance. The author of the article analyzes the memoirs of Andron Konchalovsky, a talented Russian producer ['Low Truth' (1998) and 'Exalts Fraud' (1999)], who matured in the period of 'Thaw'. Throughout the whole narration, Konchalovsky persistently repeats that the exposure of Stalinism did not make him a dissident, and did not impart him taste to politics. 'Thaw' turned for the future producer to be the time when it had become possible to abandon the standard, including domestic culture. Remembering his own youth forty years later, the author reconstructs the process of creating another system of artistic values, explains how a human's simple wish to differ from others and even to shock by appearance gradually gives birth to a new deep system of values which supposes loss from the system, openness, tolerance, respect for the rights of others.

Key-words: 'Thaw', Konchalovsky, society, cultural, fashion

*

Изменение типа культурного сознания общества всегда сопровождается и серьёзными переменами в сфере моды, внешнего вида человека. Вспомним молодых офицеров, оппозиционно настроенных по отношению к императору Павлу, которые на своих тайных собраниях наряжались в парики с косами до пояса и алыми лентами, пародируя любовь императора к прусскому стандарту внешнего вида военного с обязательным напудренным париком с косичкой, или Оскара Уайльда с его огромным букетом зелёных гвоздик в петлице, или, наконец, жёлтую кофту Маяковского.

Консервативное общественное мнение всегда отрицательно реагировало на подобные явления, не была исключением и эпоха «оттепели». Интересно проследить, как становление других модных стандартов связано с глубинными изменениями в сознании лично-

сти. Объектом анализа избраны два мемуарных тома Андрона Кончаловского *Низкие истины* (1998) и *Возвышающий обман* (1999). Двухтомник Кончаловского представляет собой интересный документ, дающий богатый материал для осмысления феномена «оттепели» в одном из его частных проявлений. То, что «оттепель» как факт его биографии значительна, Кончаловский отмечает едва ли не в начале первой книги:

> *Моё ощущение мира делится на ряд периодов, в которые я исповедовал радикально отличные друг от друга истины <...>. Первый, ещё детский исходил из того, что всё идёт как надо. Во втором, начавшемся с десталинизации, хрущёвской оттепели, открылось, что всё не так, как казалось и как о том думали. Многие вещи стали подвергаться сомнению, истина стала казаться относительной.*[1]

Десталинизация и «оттепель» для семьи Сергея Михалкова, отца Андрона Кончаловского, видимо, значили не совсем то, что для остальной страны. И хотя репрессии не обошли их (вынужден был бежать за границу дядя матери Андрона – крупный историк Дмитрий Петрович Кончаловский, отбывали срок на Колыме оба брата отца), тем не менее, в целом жизнь семьи была относительно спокойной и безмятежной:

> *Когда он* [отец. – А. С.] *стал известной фигурой, много печатался, хорошо зарабатывал, мать была очень благодарна за то, что он дал ей возможность жить как бы на острове, – не знать, не вникать, что происходит вокруг, оставаться внутри своего мира.*[2]

Супруги Михалковы, насколько об этом можно судить по воспоминаниям сына, представляли собой два, в общем-то, разных типа личности, два мира. Отца Андрон, безусловно, уважает, отстаивает его право на собственный выбор, политический в том числе, например, возмущается данным кем-то из журналистов хлёстким прозвищем – *Михалков – заслуженный гимнюк России*. Вместе с тем нельзя не заметить, что об отце говорится гораздо меньше, чем о матери, может быть потому, что он, дворянин, с родословной, отмеченной ещё во времена Ивана Грозного, достаточно легко обрубил свои корни, во всех анкетах писал о себе: «из служащих», легко стал человеком системы. И даже если ограничиться только бытовыми, домашними характеристиками его образа, то он почти обезличен, сын то и дело вспоминает кители, сапоги, военную форму, *запах кожаной лётной куртки с молниями*[3] и т.д., то есть то, что ставило личность в ряд со

всеми, уподобляло другим. Отец не любил деревенской, уютной, домашней жизни своей семьи, не приезжал ни в Бугры, ни позже на Николину Гору, и даже о своём родительском доме рассказал детям только в старости. Поэт-чиновник был таким, каким его хотела видеть система. Видимо, именно поэтому и реакция Михалкова на неординарное поведение сына в своё время будет осуждающей или молчаливо неодобрительной, хотя отметим, Михалков никогда не мешал сыновьям идти по выбранному ими пути.

Мать – Наталья Петровна – внучка художника Сурикова, дочь художника Кончаловского, крестница скульптора Конёнкова, была личностью неординарной: поэтесса, переводчица, она пережила бурную молодость богемного человека, сбежала вопреки воле родителей с любимым в Америку, и, даже став женой Сергея Михалкова, до конца своих дней была не то что вне системы, но пыталась сохранить некое своё индивидуальное пространство. Вспомним образ женщины, культивировавшийся массовой культурой 1930 – 1940-х годов – физкультурница, передовичка, в целом тип атлетический, даже маскулинизированный. Наталья Кончаловская же, по воспоминаниям сына, всегда была необыкновенна женственной. С какой-то особой трогательностью наряду с книгами любимых поэтов, живописными полотнами, сборниками нот (а Наталья Кончаловская была и глубоким знатоком музыки), вспоминаются её духи, замшевые перчатки, сеточки для волос, украшения, милые безделушки, вроде шкатулочек, коробочек, чайных чашек, которые окружали мать. Вообще, сразу же нужно оговориться, что для Кончаловского-мемуариста, как и для Кончаловского-режиссёра, предмет, находящийся рядом с человеком, всегда предельно значим, личность и расшифровывается во многом через вещи, ее окружающие.

Миры отца и матери были в каком-то смысле противопоставлены как сфера официоза: *Папа витал где-то в начальственных высотах, заседал*[4]*, у него были свои дела, свой жизненный круг*[5] и приватный, камерный мир. Видимо, Наталья Кончаловская по-своему продолжала традицию устройства быта, как это было принято в доме её родителей в Буграх.

Дед Андрона – Пётр Кончаловский, «сезаннист» по эстетическим принципам, по складу своего характера был демонстративно «не человеком толпы», резко и даже немотивированно субъективным. В доме, например, культивировалась особая система художественных ценностей, когда Моцарт, Бетховен, Мусоргский и Прокофьев – это очень хорошо, а Чайковский и Вагнер – очень плохо. Даже поросят, разве-

дением которых занимался старый художник, было принято называть именами персонажей известных опер: *«Пора резать Тристана»,– замечал дед, при этом ёрнически произнося «Д» вместо «Т»*[6]. По таким же непонятным, на первый взгляд, причинам боготворили Пушкина и Мейерхольда, но не любили Репина, Льва Толстого и поэтов Серебряного века. Кончаловский – старший согласился писать портрет Сталина только в том случае, если вождь изыщет возможность ему долго позировать, чего, естественно, не произошло. Следствием стало полное игнорирование его властью, официально работы не продавались, а первая выставка состоялась только после 5 марта 1953 года. Старый художник не был бунтарём, оппозиционером, но он мог жить исключительно в обстановке неподавления права личности на самовыражение. А это было возможно только в полном затворничестве, когда взгляд устремлён не в будущее, а в прошлое: отсюда демонстративное нежелание проводить электричество и водопровод, носить современные резиновые охотничьи сапоги вместо старых, сохранившихся еще с XIX века, менять устоявшийся уклад жизни.

> *Только потом я понял, каким редкостным счастьем было жить в этой среде, какой роскошью в те сталинские годы было сидеть в русском художническом доме, где по вечерам горят свечи и из комнаты в комнату переносят керосиновые лампы, где подаётся на стол рокфор, кофе со сливками, красное вино, ведутся какие-то непонятные, вдохновенные разговоры.*[7]

На протяжении всего своего повествования Кончаловский настойчиво повторяет, что разоблачение сталинизма не сделало его диссидентом, не привило вкуса к политике и не пробудило желания каким-то образом улучшать социум. «Оттепель» оказалась для будущего режиссёра временем, когда стало можно делать что-то, потому что так хочется. Кончаловский достаточно критичен по отношению к себе, он не склонен приписывать себе, молодому, некую глубину или мудрость. Для него «оттепель» начинается с того, что делается попытка вырваться из-под духовной родительской опеки и начать «самостоятельное плавание», поначалу просто следуя моде.

Чисто внешнее следование неофициальной моде становится простейшим знаком выпадения из системы: как особые моменты, в которые он был непохожим, вспоминается вечер, когда отец привез из Америки *очень красивые шерстяные перчатки с кожаными нашивками, джазовую пластинку, жвачку, сигареты и бутылочку кока-колы. Этого для полного счастья было достаточно*[8]. Он то вспоминает свою мечту об узеньких брючках с молниями, *как у Васи Ливанова,* то, как

его не любили в консерватории <...> *за клёвый стиляжный пиджак* <...> *в синюю, зелёную и жёлтую крапинку. Вдобавок* [замечает Кончаловский. – А. С.] *я купил ещё и корочки на толстой подошве – ходил большим пижоном*[9]. Особое стремление Кончаловского быть модным многих раздражало и отталкивало, как он сам пишет: *Аксёнов изобразил меня в своём «Ожоге» в виде гнусного субъекта – молодого кинорежиссёра в модных очках*[10].

Чистым следованием моде было и знакомство с не разрешённой прежде литературой, музыкой, философией. *Года с 56 – 57-го начала ходить подпольная литература*.[11] Она переснималась, переплеталась и хранилась, так же собирались и музыкальные записи. Для молодого Кончаловского в одном ряду оказываются А. Ахматова, Н. Гумилёв, Ф. Сологуб, О. Манедельштам, М. Цветаева, йога, джаз, Р. Штайнер, Л. Армстронг, Р. Гароди, Д. Кришнамурти, Г. Миллер и т.д.

Во многих отношениях следованием моде на свободу, раскрепощённость были и *тусовки*, которые *проходили по квартирам*[12] и затягивались далеко за полночь, долгие дружеские сидения в шашлычной у Никитских ворот, в *Национале* или *Арагви*.

> *Время было хорошее. По Москве вихрем прокатился фестиваль молодёжи, прорвавший хоть на какие-то дни железный занавес. Прошла чешская выставка в Парке культуры, открылся чешский ресторан, где подавали чешское пиво со шпикачками. Это было лучшее место в Москве. Мы объедались чешскими сосисками и мыслили себя в Европе*.[13]

Интересно наблюдать, как, вспоминая себя молодого, через 40 лет Кончаловский показывает, как из простого желания то ли выделиться и быть непохожим, то ли даже эпатировать рождается новая глубинная система ценностей. И в этом смысле сам автор называет несколько знаковых для него фигур. Во-первых, это кинохудожник Николай Двигубский, родившийся и выросший во Франции, привезённый родителями – репатриантами в СССР.

> *Стройный, изящный, с длинными волосами, с круглым, почти крестьянским русским лицом, в охренительном замшевом пиджаке, рыже-коричневом, лёгком, каких во всей Москве, наверное, было не более трёх (у Богословского, Пырьева и* <...> *Люсьена Но), Коля меня многому научил. Открыл мне Бернара де Бюфе и французскую живопись нашего времени, своих любимых французских декораторов, певцов Жоржа Брассана, Эдит Пиаф* <...>. *С годаровского экрана на меня глядел Париж, залитый солнцем. Он принёс к нам в дом огромный мир современной французской культуры*.[14]

Несмотря на непоколебимый авторитет матери как знатока литературы (будучи очень восприимчивой ко всему новому, именно она перевела на русский язык все тексты Брассана, увлёкшись им вместе с сыном), по-настоящему читателем юного Кончаловского сделал вернувшийся из ссылки отец его друга Юлиана Семёнова – Семён Ляндрес, в прежние времена бывший секретарём Бухарина. Он посоветовал прочесть *Исповедь* Руссо, *Жизнеописание Бенвенуто Челлини* и *Опасные связи* Шодерло де Лакло. Нетрудно заметить, что эти три, в общем-то, очень разные книги можно объединить как своеобразные исследования личностной, а не коллективистской природы человека. В таком направлении и будет трансформироваться далее внутренний мир самого Андрона Кончаловского. От семьи Семёнова он перенимает и своеобразный культ Хемингуэя, и снова просто из следования моде вырастает нечто большее.

> *Юлик бредил западом. Его литература вся началась с увлечения Хемингуэем – он и бороду отрастил под Хемингуэя, и свитер такой же носил, был первым, кто ввёл эту вскоре широко распространившуюся моду. Разговоры с ним заметно повлияли на формирование моих взглядов.*[15]

Постепенно приходит *понимание того, что не может быть ясных и однозначных оценок, к которым нас приучила вся советская система воспитания. Всё противоречиво, сложно, амбивалентно*[16].

Наконец совсем особую, наверное, самую важную страницу жизни Кончаловского того времени составляет дружба с Андреем Тарковским. Будущие великие русские режиссёры вместе переживали период становления. Их отношения завязались во ВГИКе, и первое, что привлекло – внешняя неординарность: *Андрей любил красиво одеваться <...>. Сейчас, оглядываясь назад, я думаю, как он похож на Скрябина – и по своему творчеству, трудному своей новизной, и по задиристости, и по любви модно одеваться*[17]. Вгиковский период отношений Кончаловского и Тарковского – это время формирования новой эстетики, построенной, с одной стороны, на отрицании официоза, системы И. Пырьева, например, а с другой – адаптации М. Калатозова, М. Ромма, А. Довженко, А. Вайды, А. Куросавы и И. Бергмана. Кончаловский в непростых отношениях с Тарковским выделяет поворотный момент, который стал своеобразным подведением итогов: Венецианский фестиваль 1962 года, когда за *Иваново детство* был получен «Золотой лев», а за короткометражку *Мальчик и голубь* – Бронзовый. Кончаловский называет этот момент культурным шоком.

> *Венеция <…>. На площади полно народу, иллюминация, всё светится, играет музыка! Спрашиваю: — Какой сегодня праздник? На меня вытаращивают глаза: — Никакого. А почему так много народа? — Мы так живём. В мою слабую голову это никак не укладывалось. Это был первый удар. Шок. Первое сознание, что есть разные нормы жизни.*[18]

И чуть позже после общения с молодой компании на венецианском пароходике:

> *Господи! Если бы у нас тогда в 1962-м, кто-то из молодых где-нибудь на пароходе так же позволил себе сидеть, так улыбаться, так петь, так свободно себя вести, кончилось бы милицией. Да никто бы и не позволил себе так открыто радоваться жизни <…>. Думаю, эта поездка перевернула жизнь и Андрею.*[19]

Очень скоро молодые режиссёры разойдутся, Кончаловский считает, что их развели эстетические разногласия: не случайно Бергман, бесконечно любивший Тарковского, считал его единственным режиссёром на земле, постигшим мир сновидений. Кончаловский же ориентирован на предметы, материю, её цвет, вкус, ритм. За это, кстати, режиссёра часто громили не только журналисты, но и собратья по режиссёрскому цеху. Особенно показателен в этом смысле опыт *Дворянского гнезда*, в котором жажда погружения в материальный, вещный мир как форму переживания жизни так велика, что режиссёр не хочет видеть на съёмочной площадке ничего фальшивого, поэтому Беату Тышкевич окружают фамильные драгоценности его матери, её же старинные антикварные вещи. Это позволило саркастичному Параджанову назвать фильм *Комиссионным гнездом*. А Евгений Евтушенко в своём непонимании пошёл ещё дальше, вот маленький фрагмент его речи на съезде Союза писателей: *У меня ещё не зажили рубцы от плетей и батогов, а в это время режиссёр Кончаловский занимается восхвалением помещичье-крепостной России*[20].

Если вернуться к причинам разрыва Кончаловского и Тарковского, то, видимо, не последнюю роль сыграло и то, что в конечном итоге у двух режиссёров, при общем неприятии системы, сформировались разные жизненные модели: показательна в этом смысле их последняя встреча, в Париже на Рю Дарю: *— Я шёл в церковь, он из церкви. Я уже остался за границей. Что ты здесь делаешь? — спросил Андрей. То же, что и ты. Живу. — Он холодно усмехнулся: — Нет, мы разными делами занимаемся*[21]. Тарковский всегда ощущал великий трагизм бытия, а Кончаловский окончательно сформировался как личность, анакреонтически переживающая жизнь, и в этом смысле

радость от вещного, в том числе и модного начала останется с ним навсегда, не только как норма жизни человека комильфо, но и своеобразный знаковый момент.

В 1970 – 1980-е годы приметой человека системы, аппарата будет уже не китель и сапоги, а застёгнутый на все пуговицы в любую погоду и время суток серый костюм. Кончаловский пишет о том, какое удовольствие ему доставляло являться на разнообразные официальные заседания или званые вечеринки в честь заграничных гостей в Союзе кинематографистов то в белых брюках и ярком бархатном пиджаке, а то и вовсе в шёлковой рубашке в цветочек. *Одновременно я стал изучать свои гражданские права. Влекла возможность поступать сообразно своим желаниям, а не по благоволению или неблаговолению Ермаша*[22]. Свою эволюцию Кончаловский определяет следующим образом: от *всё, как надо* к *хочу больше,* затем к *это невыносимо*[23].

Кончаловский действительно вырастает со времён «оттепели» в гедониста, жаждущего свободы и влюблённого в жизнь, которая *живёт через него*[24]. *Почему надо заботиться о себе? Ну, конечно же из любви к себе. И ещё из любви к жизни. Потому что я есть выражение жизни*[25]. Кончаловский многократно возвращается к теме любви к жизни, для него это в том числе и *душистые круассаны с чёрным кофе, запах хорошей сигареты или дорогого одеколона, пятна солнца в аллее, ветер, врывающийся в машину, и любовь женщины*[26]. Он эпикуреец, но не эгоист, он дружит со всеми своими многочисленными жёнами и возлюбленными, помогает им, устраивает их судьбы, воспитывает всех своих многочисленных детей, рождённых в браке и вне брака. Он умён и ироничен по отношению к себе:

> *Я люблю себя. Если честно, я себя обожаю <...>. В газетах пишут про мою улыбку: ослепительная, голливудская. Действительно, голливудская. Но зубы-то не мои. А если улыбнуться пошире, в зеркале видно, что зубы настоящие, мои – пожелтели и торчат из старых дёсен, как у Холстомера.*[27]

Он не абсолютизирует своё право на истину в последней инстанции. Видимо, доминантой личности Кончаловского последнего периода становится толерантность и терпимость: он переосмысляет и историю киноискусства, например, некогда ненавидимый Пырьев занимает в ней своё, определённое логикой развития художественного процесса место. Кончаловский заявляет о праве человека быть самим собой во всех формах самовыражения: от моды до отношений с Богом. Один из самых забавных эпизодов книги – описание

первой встречи в начале 1960-х с Труменом Капоте, обутым в дамские лаковые лодочки и одетым в какой-то немыслимый бархатный токсидо. Тогда Капоте решительно не понравился, а через десятилетия Кончаловский возвращается к этому эпизоду и соглашается с тем, что если человек так видит себя в мире, то это его право. Будучи верующим православным, Кончаловский говорит о прекрасном протестантском законе отношения человека и Бога, когда человек помимо церкви, сам, один – абсолютно ответственен за всё, что он делает. Это его право и его обязанность.

Всю жизнь Кончаловского можно было бы назвать воплощением борьбы за права личности, но заканчивает свою дилогию он разговором о таких категориях, как закон и обязанность. Важнейший закон – Божий. Кончаловский истово верующий, православный человек, не случайно он отмечает, что его домом становится то место, где находятся три вещи, которые всегда с ним: портрет матери и, подаренные ею иконка Андрея Первозванного и молитвослов. Однако ему хочется, чтобы для его соотечественника, теперь уже получившего все права, близким стал Божий Закон, как его понимает, например, протестантский мир:

> *Протестантизм даёт право человеку самому судить свои поступки – нет надобности бежать за прощением в церковь. Следствие этого – развитая персональная и анонимная ответственность индивидуума перед обществом. Грубо говоря, Бог видит человека всегда, даже когда он в общественном туалете. Поэтому – общественные туалеты – чистые. Каждый ощущает свою ответственность. При этом, что она анонимна, никто не узнает, как он там себя вёл. Нам это чувство анонимной ответственности незнакомо, поэтому наши туалеты лучше не вспоминать.*[28]

Таким образом, двухтомник мемуаров Андрона Кончаловского представляет собой отражение сложного процесса эволюции личности, воспитанной в основном в духе коллективистской этики и эстетики. Процесс трансформации, движения к пониманию права отдельного человека на независимость и свободу начинается во времена «оттепели», реализуется через расширение духовных, культурных горизонтов. Мода становится частным случаем этого процесса.

---

[1] Кончаловский А. *Низкие истины.* Москва: Коллекция «Совершенно секретно», 1998, с. 8.

[2] Там же, с. 42.

[3] Там же, с. 14.
[4] Там же, с. 13.
[5] Там же, с. 25.
[6] Там же, с. 32.
[7] Там же, с. 34.
[8] Кончаловский А. *Возвышающий обман*. Москва: Коллекция «Совершенно секретно», 1999, с. 16.
[9] Кончаловский А. *Низкие истины*. Москва: Коллекция «Совершенно секретно», 1998, с. 59.
[10] Там же, с. 33.
[11] Там же, с. 80.
[12] Там же, с. 135.
[13] Там же, с. 72.
[14] Там же, с. 21.
[15] Там же, с. 81.
[16] Там же, с. 80.
[17] Там же, с. 113.
[18] Там же, с. 115.
[19] Там же, с. 116.
[20] Кончаловский А. *Возвышающий обман*. Москва: Коллекция «Совершенно секретно», 1999, с. 90.
[21] Кончаловский А. *Низкие истины*. Москва: Коллекция «Совершенно секретно», 1998, с. 130.
[22] Там же, с. 100.
[23] Там же, с. 158.
[24] Кончаловский А. *Возвышающий обман*. Москва: Коллекция «Совершенно секретно», 1999, с. 8.
[25] Кончаловский А. *Низкие истины*. Москва: Коллекция «Совершенно секретно», 1998, с. 12.
[26] Кончаловский А. *Возвышающий обман*. Москва: Коллекция «Совершенно секретно», 1999, с. 14.
[27] Там же, с. 7.
[28] Там же, с. 350.

ЛИТЕРАТУРА

Кончаловский А. *Низкие истины*. Москва: Коллекция «Совершенно секретно», 1998.
Кончаловский А. *Возвышающий обман*. Москва: Коллекция «Совершенно секретно», 1999.

Ф. П. Федоров

АЛЕКСАНДР СОЛЖЕНИЦЫН: *ОДИН ДЕНЬ ИВАНА ДЕНИСОВИЧА* КАК СТРУКТУРА И СМЫСЛ

Summary

Alexander Solzhenitsyn: 'One Day in the Life of Ivan Denisovich' as a Structure and Sense

This work is the first major blow against Lenin's illusions and those of socialism with a human face. This is maintenance of the historical and spiritual justice. This is actually the first heroic deed by Solzhenitsyn. His second heroic deed is his uncompromising battle with both the Writers Union and the soviet power in the 2nd half of the 1960s until February 1974.

Solzhenitsyn's third major deed and the climax of his artistic journalist realism is 'The Gulag Archipelago'. This book is concerned with that catastrophic abyss where the human is pushed into, and this man, Ivan Denisovich, is determined as an ethical norm. Yet, being the ethical norm he is organically bound with the 'small man' by Gogol, with the only difference that Akakiy Akakiyevich is broken by the state bureaucratic system, while Ivan Denisovich is a personality who opposes the society and ascertains the heroism of opposing the social evil.

Key-words: 'Thaw', camp prose, Solzhenitsyn, Shalamov, Panin, Kopelev

*

Явление Солженицына в русскую литературу было подобно чуду. Лев Копелев, сокамерник Солженицына с 1947-го по июнь 1950 года, и его жена Раиса Орлова были восприемниками *Одного дня Ивана Денисовича*. В майском дневнике 1961 г. Орлова записала:

> *С* [олженицын] *принес рукопись. На плохой бумаге через один интервал, почти без полей. Заголовок «Щ–854»* (арестантский номер). *Первую страницу преодолевала, а дальше и не знаю, что было вокруг, не подняла головы, пока не кончила. Ни минуты сомнения: такой барак, такая миска, такой лагерь.*[1]

С мая по ноябрь роман прочитали 6 – 10 человек. В начале ноября в *Новый мир* к Твардовскому пришел Копелев, но разговор не получился, и Копелев не заговорил о рукописи.

А на следующее утро – телефонный звонок. Голос Твардовского:

– Анна Самойловна [Берзер – секретарь Твардовского в *Новом мире*. – Ф. П.] *сказала, что это вы принесли повесть лагерника. Что же вы со мной о всяком говне говорили и ни слова о ней не сказали? Я читал всю ночь.*

Есть яркий рассказ Виктора Некрасова о его первой встрече с «*Иваном Денисовичем*».

Сияющий, помолодевший, почти обезумевший от радости и счастья, переполненный до краев, явился вдруг к друзьям, у которых я в тот момент находился, сам Твардовский. В руках папка. «Такого вы еще не читали! Никогда! Ручаюсь, голову на отсечение!..» И тут же приказ мне. «Одна нога здесь, другая – там. Ты все же капитан, а у меня два просвета. В гастроном!»

Никогда, ни раньше, ни потом, не видел я таким Твардовского. Лет на двадцать помолодел. На месте усидеть не может. Из угла в угол. Глаза сияют. Весь сияет, точно лучи от него идут.

«Принес? Раз-два посуду! За рождение нового писателя! Настоящего, большого! Такого еще не было! Родился наконец! Поехали!»

Он говорил, говорил, не мог остановиться... «Господи, если бы вы знали, как я вам завидую. Вы еще не читали, у вас все впереди... А я... Принес домой две рукописи – Анна Самойловна принесла мне их перед самым отходом, положила на стол. “Про что?” – спрашиваю. «А вы почитайте, – загадочно отвечает, – эта вот про крестьянина». Знает же хитрюга мою слабость. Вот и начал с этой, про крестьянина, на сон грядущий, думаю, страничек двадцать полистаю... И с первой же побежал на кухню чайник ставить. Понял – не засну уже. Так и не заснул. Не дождусь утра, все на часы поглядываю, как алкоголик – открытия магазина, жду... Поведать, поведать друзьям! А время ползет, ползет, а меня распирает, не дождусь. Капитан, что ты рот разинул? [Это – к Виктору Некрасову]. *Разливай! За этого самого “Щ”! “Щ-854”!»*

Никто из нас слова вставить не может. Дополнительный бег в гастроном.

«Печатать! Печатать! Никакой цели другой нет. Все преодолеть, до самых верхов добраться, до Никиты... Доказать, убедить, к стене припереть. Говорят, убили русскую литературу. Черта с два! Вот она, в этой папке с завязочками. А он? Кто он? Никто еще не видел. Телеграмму уже послали. Ждем... Обласкаем, поможем, пробьем!»

А нужно было знать Твардовского. Человека отнюдь не восторженного. Критика была ему куда ближе, чем похвала. И критика, как правило, резкая, жесткая, иной раз даже незаслуженная. А тут сплошной захлеб, сияние с головы до ног...

Потом читали мы, передавая из рук в руки листочки. И уже без Твардовского говорили, говорили, перебивая друг друга, и тоже остановиться не могли. Я даже скрепку от рукописи похитил на память, как сувенир от Ивана Денисовича, и очень потом огорчился, что скрепка это не авторская, а новомирская.

В декабре шестьдесят второго года привез «Ивана Денисовича» в Париж. Свеженький, еще пахнувший типографской краской «Новый мир», одиннадцатый номер. И тут же, бросив в гостинице чемодан, помчался к Симоне де Бовуар передать его, как мне было велено в Москве. А наутро, чудеса из чудес, покупаю «Пари-Матч», а там уже под сенсационными заголовками, в окружении колючей проволоки, отрывки из «Ивана Денисовича».

«Иван Денисович» вызвал потрясение, не сравнимое ни с чем, испытанным раньше.[2]

В. А. Каверин, говоря о Солженицыне, воспользовался словами, сказанными Н. Заболоцким о Пастернаке:

Н. Заболоцкий в своем прекрасном стихотворении, посвященном Б. Пастернаку, написал о нем:

Выкованный грозами России,
Собеседник сердца и поэт.

«Собеседник сердца» – этого нельзя сказать о Солженицыне. Он скорее собеседник ума, а не сердца. Но «выкованный грозами России» – это о нем. Более того: Пастернак уже сложился до конца в те годы, когда он встретился с Заболоцким. А Солженицын был еще в разбеге, в полете, своей «выкованностью» он еще только собирался воспользоваться для великой цели, которую он поставил перед собой («Архипелаг ГУЛАГ»), и для задуманной художественной прозы.[3]

1962 год, конец 1962 года – это начало всемирной славы Солженицына и начало его грандиозного служения, писательского и идеологического. 1962 год – это год *Ивана Денисовича*, это его первое *великое* свершение. Надо сказать, что все его знаменитые произведения, за исключением рассказов (*Матренин двор*, *Правая кисть*, *Случай на станции Кочетовка*, *Для пользы дела* и др.), были задуманы в 1950-ые годы в лагере и на поселении после лагеря (февраль 1945 г. – март 1953 г., потом определен на вечное поселение в Казахстан. Но в 1956 г. после решений XX съезда ссылка была снята. И с 1956 г. до конца 1962 г. учительствовал в сельской школе под Владимиром, а потом до конца 1962 г. в Рязани). *Один день Ивана Денисовича* складывался в лагере и написан в 1959 г., легализован в 1961 г.

Раковый корпус задуман в 1955 году после выписки из ракового корпуса (Солженицын был действительно болен раком и преодолел эту смертельную болезнь, и это было чудо во имя его писательского служения). *Раковый корпус* был завершен в 1963 г., сразу после *Ивана Денисовича* (опубликован в 1968 г. во Франкфурте и в Париже). Роман *В круге первом,* начатый в 1955 году, переписывался семь раз (семь редакций), окончательная редакция относится к 1968 году. Трехтомный *Архипелаг ГУЛАГ* начат весной 1958 г. и завершен в мае 1968 г. В августе 1973 г. *Архипелаг...* попал в руки КГБ, но сразу же был опубликован в Париже, что определило дальнейшую судьбу Солженицына. В начале 1974 г. Солженицын был арестован и через день отправлен самолетом на Запад. Во Франкфурте Солженицына встречал Генрих Бёлль, и после этого все произведения Бёлля, печатавшиеся в Советском Союзе, были запрещены до перестройки. В 1970 г. Солженицын получил Нобелевскую премию.

Здесь необходимо сказать о важнейших политических событиях в Советском Союзе с 1956 до 1964 года. Первая веха – XX съезд партии, на котором был поставлен и решен вопрос о культе личности Сталина и о репрессиях в Советском Союзе. XX съезд положил начало «оттепели». Через шесть лет, в 1962 г., на XXII съезде партии (сентябрь – октябрь) было принято решение о выносе тела Сталина из мавзолея. В контексте XXII съезда и была разрешена публикация *Одного дня Ивана Денисовича*. Но решения XXII съезда привели к заговору в Политбюро, отрешению Хрущева от власти и одновременно к запрету *Одного дня Ивана Денисовича* (октябрь – декабрь 1964 года).

«Оттепель» – это антисталинская, но проленинская эпоха. И это определило ее противоречивый характер. (В эпоху «оттепели» Ленин как политическая норма противопоставлен Сталину как антинорма; своего рода переходная форма политической трансформации).

Один день Ивана Денисовича нанес *первый* ощутимый удар по ленинским иллюзиям, по иллюзиям социализма с человеческим лицом.

Один день... – это бесспорно великая *литература* и это великая книга по ее откровению, по ее безоглядной истине.

Варлам Шаламов отверг книгу Солженицына как лакировочную. Но у Солженицына – *высшая* правота, правота исторической и духовной мысли.

И это – первый подвиг Солженицына.

Второй подвиг Солженицына – это его безоглядная, бескомпромиссная битва и с охранительным Союзом писателей, и с властью второй половины 1960-х годов вплоть до февраля 1974 года, властью,

перечеркнувшей не только «оттепельные» свободы, но и реанимирующей сталинский культ.

Чрезвычайно значимо письмо Солженицына Всесоюзному съезду союза советских писателей 16 мая 1967 года.

> *<...> я прошу Съезд обсудить:*
>
> *I. То нетерпимое дальше угнетение, которому наша художественная литература из десятилетия в десятилетие подвергается со стороны цензуры. Союз писателей долго мирился с тем, что у нас нет свободных условий для развития литературы,— но не может мириться впредь.*
>
> *Не предусмотренная конституцией и потому незаконная, нигде публично не называемая, цензура под затуманенным именем «Главлита» тяготеет над нашей художественной литературой и осуществляет произвол литературно неграмотных людей над писателями. Пережиток средневековья, цензура доволакивает свои мафусаиловы сроки едва ли не в XXI век! Тленная, она тянется присвоить себе удел нетленного времени: отбирать достойные книги от недостойных.*
>
> *За нашими писателями не предполагается, не признается права высказывать опережающие суждения о нравственной жизни человека и общества, по-своему изъяснять социальные проблемы или исторический опыт, особенно выстраданный в нашей стране. Произведения, которые могли бы выразить назревшую народную мысль, своевременно и целительно повлиять в области духовной или на развитие общественного сознания, запрещаются либо коверкаются цензурой по соображениям эгоистическим, мелочным, а для народной жизни недальновидным.*
>
> *Литература не может развиваться в категориях «пропустят — не пропустят», «об этом можно — об этом нельзя». Литература, которая не есть воздух современного ей общества, которая не может передать обществу свою боль и тревогу, в нужную пору предупредить о грозящих нравственных и социальных опасностях, — не заслуживает названия литературы, а всего лишь — косметики. Такая литература теряет доверие у собственного народа, и тиражи идут не в чтение, а в утильсырье.*
>
> *Я предлагаю съезду принять требование и добиться упразднения всякой — явной или скрытой — цензуры над художественными произведениями, освободить издательства от повинности получать разрешение на каждый печатный лист.*
>
> *Я предлагаю четко сформулировать в пункте 22-м устава ССП все те гарантии защиты, которые предоставляет союз членам своим, подвергшимся клевете и несправедливым преследованиям, — с тем чтобы невозможно стало повторение беззакония.*[4]

Третий подвиг Солженицына, в сущности, кульминация его художественно-публицистического реализма – это *Архипелаг ГУЛАГ*. Впрочем, Солженицын сам определил жанр *ГУЛАГ*а: *Опыт художественного исследования*.

Книга открывается символическим введением, точнее, предуведомлением.

> *Мы <...> были <...> из того единственного на земле могучего племени зэков, которое только и могло охотно съесть тритона.*
>
> *А Колыма была – самый крупный и знаменитый остров, полюс этой удивительной страны ГУЛАГ, географией разодранной в архипелаг, но психологией скованной в континент, – почти невидимой, почти неосязаемой страны, которую и населял народ зэков.*
>
> *Архипелаг этот чересполосицей иссек и испестрил другую, включающую страну, он врезался в ее города, навис над ее улицами – и все ж иные совсем не догадывались, очень многие слышали что-то смутно, только побывавшие знали все.*
>
> *Но будто лишившись речи на островах Архипелага, они хранили молчание.*
>
> *Идут десятилетия – и безвозвратно слизывают рубцы и язвы прошлого. Иные острова за это время дрогнули, растеклись, полярное море забвения переплескивает над ними. И когда-нибудь в будущем веке Архипелаг этот, воздух его, и кости его обитателей, вмерзшие в линзу льда – представятся неправдоподобным тритоном.*
>
> *Свои одиннадцать лет, проведенные там, усвоив не как позор, не как проклятый сон, но почти полюбив тот уродливый мир, а теперь еще, по счастливому обороту, став доверенным многих поздних рассказов и писем, – может быть сумею я донести что-нибудь из косточек и мяса? – еще впрочем живого мяса, еще впрочем живого тритона.*[5]

Глава I: Арест

> *Как попадают на этот таинственный Архипелаг? Туда ежечасно летят самолеты, плывут корабли, гремят поезда – но ни единая надпись на них не указывает места назначения. И билетные кассиры, и агенты Совтуриста и Интуриста будут изумлены, если вы спросите у них туда билетик. Ни всего Архипелага в целом, ни одного из бесчисленных его островков они не знают, не слышали.*
>
> *Те, кто едут Архипелагом управлять – попадают туда через училища МВД.*
>
> *Те, кто едут Архипелаг охранять – призываются через военкоматы.*

А те, кто едут туда умирать, как мы с вами, читатель, те должны пройти непременно и единственно — через арест.

Арест!! Сказать ли, что это перелом всей вашей жизни? Что это прямой удар молнии в вас? Что это невмещаемое духовное сотрясение, с которым не каждый может освоиться и часто сползает в безумие?

Вселенная имеет столько центров, сколько в ней живых существ. Каждый из нас — центр вселенной, и мироздание раскалывается, когда вам шипят: «Вы арестованы!»

Если уж вы арестованы — то разве еще что-нибудь устояло в этом землетрясении?

Но затмившимся мозгом не способные охватить этих перемещений мироздания, самые изощренные и самые простоватые из нас не находятся в этот миг изо всего опыта жизни выдавить что-нибудь иное, кроме как:

— Я?? За что?!? — вопрос, миллионы и миллионы раз повторенный еще до нас и никогда не получивший ответа.

Арест — это мгновенный разительный переброс, перекид, перепласт из одного состояния в другое.[6]

Послесловие

*Надо объяснить: **ни одного разу** вся эта книга, вместе все Части её не лежали на одном столе! В самый разгар работы над «Архипелагом», в сентябре 1965 года, меня постиг разгром моего архива и арест романа. Тогда написанные Части «Архипелага» и материалы для других Частей разлетелись в разные стороны и больше не собирались вместе: я боялся рисковать, да еще при всех собственных именах. Я все выписывал для памяти, где что проверить, где что убрать, и с этими листиками от одного места к другому ездил. Что ж, вот эта самая судорожность и недоработанность — верный признак нашей гонимой литературы. Уж такой и примите книгу.*

Не потому я прекратил работу, что счел книгу оконченной, а потому, что не осталось больше на нее жизни.

Не только прошу я о снисхождении, но крикнуть хочу: как наступит пора, возможность — соберитесь, друзья уцелевшие, хорошо знающие, да напишите рядом с этой еще комментарий: что надо — исправьте, где надо — добавьте <...>. Вот тогда книга и станет окончательной, помоги вам Бог.

Я удивляюсь, что я и такую кончил в сохранности, несколько раз уж думал: не дадут.

Я кончаю ее в знаменательный, дважды юбилейный год (и юбилеи-то связанные): 50 лет революции, создавшей Архипелаг, и 100 лет от изобретения колючей проволоки (1867).

Второй-то юбилей, небось, пропустят...

27.4.58 – 22.2.67
Рязань – Укрывище.[7]

Необходимо небольшое, но чрезвычайно важное отступление.

Солженицын в своих лагерных сочинениях, в сущности, в своем лагерном эпосе был не одинок. Лагерная литература выдвинула целый ряд сочинений разного плана и разного уровня. Но исключительное значение имеет творчество трех писателей-лагерников.

1. **Варлам Шаламов**, уже упомянутый мною (1907 – 1982). Лагерные, тюремные годы Шаламова начались в 1929 г. на Северном Урале и длились три года. В ночь на 1 января 1937 года был вновь арестован и провел в Колымских лагерях пять лет. Через год – в 1943 году – был отправлен вновь на Колыму, но уже на десять лет. Тогда же он начал писать стихи, и стихи стали на долгие годы сущностью его творческого переживания. В Москву Шаламов вернулся в 1953 году, но поскольку он не был реабилитирован, то жить в Москве он не мог и три года проработал на торфоразработках в Калининградской области. На калининградских торфоразработках он начинает писать колымские рассказы. В июле 1956 г., после XX съезда, он был реабилитирован и вернулся в Москву. В 1961 г. выходит первый сборник его стихов, но прозу его не печатают (после политического переворота в 1964 г. табуирована не только лагерная литература, но и лагерники). Проза Шаламова пришла к читателю после его смерти, а умер он в 1982 году, когда уже шла горбачевская перестройка. Бесспорная русская литературная классика XX века – это шаламовские *Колымские рассказы*, *Левый берег*, *Артист лопаты* и т.д., и т.д. У Шаламова есть статья, которая называется *О прозе*, и она начинается с утверждения лучшей современной прозы – прозы Фолкнера. В финале статьи Шаламов пишет:

> *Лагерная тема в широком ее толковании, в ее принципиальном понимании – это основной, главный вопрос наших дней. Разве уничтожение человека с помощью государства – не главный вопрос нашего времени, нашей морали, вошедший в психологию каждой семьи? Этот вопрос много важнее темы войны. Война в каком-то смысле тут играет роль психологического камуфляжа (история говорит, что во время войны тиран сближается с народом). За статистикой войны, статистикой всякого рода хотят скрыть «лагерную тему».*

Когда меня спрашивают, что я пишу, я отвечаю: я не пишу воспоминаний. <...>. Я не пишу и рассказов – вернее, стараюсь написать не рассказ, а то, что было бы не литературой.

Не проза документа, а проза, выстраданная как документ.[8]

2. **Евгения Гинзбург** (1904 – 1977) – арестована в 1937 и приговорена к десяти годам тюремного заключения со строгой изоляцией, с последующим поражением в правах на пять лет, с конфискацией имущества. Этап во Владивосток (1939), а затем на Колыму, в Магадан – до лета 1955 года; и *двадцати лет не прошло, как сам Верховный суд авторитетно заявляет: нет состава преступления*[9]. Евгения Гинзбург назвала свою книгу *Крутой маршрут*, но ее восемнадцатилетнее заключение – это дантовский ад.

Неужели это я издала такой дикий вопль? Да, это я. Я сорвалась с петель. Чаша переполнилась. Кричу и бьюсь еще отчаянней, чем в «черном вороне» после суда. Тогда я билась головой о стенку, стараясь причинить боль только себе. Сейчас я обезумела настолько, что вступаю в драку с Сатрапюком [старший надзиратель. – Ф. П.]*, который может меня уложить одним ударом кулака. Я пускаю в ход ногти и зубы, я ударяю его ногой в живот. При этом я выкрикиваю страшные слова:*

– Фашисты! Негодяи! Погодите, и на вас придет день!

<...>.

Потом все сливается, и я проваливаюсь в черную и в то же время огненную бездну.[10]

Путь нескончаем. <...>. Конвоиры совсем осипли от окриков, овчарки тявкают лениво, как безобидные дворняги. Становится все жарче. Только бы не упасть... <...> полуживые тени <...> под все более яростным дальневосточным солнцем.

Вот и ворота транзитного лагеря. Они густо оцеплены колючей проволокой.

– Гав-гав-гав,– оживились конвоирующие нас немецкие овчарки, чуя близкое завершение своей ответственной миссии.

– По пяти, по пяти, проходь в ворота! – неистовствуют конвоиры, подталкивая вперед падающих.

В зоне вдоль проволочного заграждения стоят женщины, масса женщин. На них вылинявшие, заплатанные, рваные платья и кофточки. Женщины худы, изможденны, лица их покрыты грубым пятнистым загаром. Это тоже заключенные, но они лагерницы. Их не коснулось мертвящее дыхание ярославских и суздальских одиночек. Женщины эти напоминают толпу нищих, беженцев, погорельцев. Всего только. А мы... Мы пришли из страшных снов.[11]

Особенность нашего <...> ада заключалась в том, что на его двери не было надписи «Оставь надежду навсегда». Наоборот, надежда была. Нас не отправляли в газовые камеры или на виселицы. Наряду с работами, обрекавшими на гибель, у нас существовали и работы, на которых можно было уцелеть. Правда, шансов на жизнь было много меньше, чем на смерть, но они все-таки были. Призрачная, трепещущая, как огонек на ветру, а все-таки брезжила надежда. А раз есть надежда, то есть и страх.[12]

Крутой маршрут был начат в 1948 – 1949 году. С 1960-х годов он издавался в Милане (первое издание, 1963), в Париже, Лондоне, Мюнхене, Нью-Йорке, Стокгольме. В 1989 году он был издан в Риге.

3. **Димитрий Панин** (1911 – 1987) не принадлежит к литературному кругу эпохи, но является одним из главных персонажей романа *В круге первом*, в котором он изображен под именем Дмитрия Сологдина. Другим ключевым персонажем романа является Рубин, прототип Льва Копелева. Наконец, третий, *главный* персонаж романа Глеб Нержин, и то, что он главный персонаж, естественно, поскольку является художественным сколком автора – Солженицына.

В двадцать шестой главе Солженицын создал яркий портрет Сологдина.

Светало.

Щедрый царственный иней опушил столбы зоны и предзонника, в двадцать ниток переплетенную, в тысячи звездочек загнутую колючую проволоку, покатую крышу сторожевой вышки и нескошенный бурьян на пустыре за проволокой.

Дмитрий Сологдин ничем не застланными глазами любовался на это чудо. Он стоял возле козел для пилки дров. Он был в рабочей лагерной телогрейке поверх синего комбинезона, а голова его, с первыми сединками в волосах, непокрыта. Он был ничтожный, бесправный раб. Он сидел уже двенадцать лет, но из-за второго лагерного срока конца тюрьме для него не предвиделось. <...>. Сологдин прошел чердынские леса, воркутские шахты, два следствия – полгода и год, с бессонницей, изматыванием сил и соков тела. Давно уже было затоптано в грязь его имя и его будущность. Имущество его было – подержанные ватные брюки и брезентовая рабочая куртка, которые сейчас хранились в каптерке в ожидании худших времен. Денег он получал в месяц тридцать рублей – на три килограмма сахара, и то не наличными. Дышать свежим воздухом он мог только в определенные часы, разрешаемые тюремным начальством.

И был нерушимый покой в его душе. Глаза сверкали, как у юноши. Распахнутая на морозце грудь вздымалась от полноты бытия.

Когда-то под следствием сухие веревочки, опять набухли и наросли его мускулы и просили движения. И для этого он по доброй воле и безо всякого вознаграждения каждое утро выходил колоть и пилить дрова для тюремной кухни.

Однако топор и пила, как оружие, страшное в руках зэка, не так сразу и не так просто были ему доверены. Тюремное начальство, обязанное за свою зарплату в каждом невиннейшем поступке зэков подозревать коварство, а также судящее по себе, никак не могло поверить, чтобы человек доброю волею согласился бесплатно работать. Поэтому Сологдин упорно подозревался в подготовке к побегу или вооруженному восстанию, тем более что его тюремное дело хранило следы того и другого. Было распоряжение: ставить в пяти шагах от работающего Сологдина одного надзирателя, дабы следил за каждым его движением, одновременно сам оставаясь недоступен для заруба топором. На эту опасную службу надзиратели были готовы, и само такое соотношение – один наблюдающий при одном работающем, не казалось расточительным начальству, воспитанному в добрых нравах ГУЛАГа. Но заупрямился (и тем только усугубил подозрения) Сологдин: он заявил несдержанно, что при ***попке*** *работать не будет. На некоторое время колку дров вообще прервали (заставлять зэков начальник тюрьмы не мог, это был не лагерь: зэки занимались работой умственной и не по его ведомству). Основная беда была в том, что планирующие инстанции и бухгалтерия не предусмотрели необходимости этой работы при кухне.*

Но женщины колоть дрова не соглашались (не платили), а надзиратели работать разучились (начинало быстро ломить спину).

И пришлось начальнику тюрьмы сдаться: разрешить Сологдину и приходившим с ним другим заключенным (чаще всего Нержину и Рубину) пилить и колоть без дополнительного надзора. Впрочем, со сторожевой вышки их было видно как на ладони, да еще дежурным офицерам было вменено наглядывать за ними.[13]

Дмитрий Михайлович Панин родился в Москве в 1911 году, в семье адвоката. Со стороны отца предки были стрельцами; мать – из старинного дворянского рода. Поскольку как лишенца не приняли в вуз, в семнадцать лет окончил техникум. Работал на цементном заводе. Заочно закончил институт, получил диплом инженера-механика, а затем окончил аспирантуру. В 1940 году перед защитой диссертации арестовали по доносу друга. Был осужден по 58-ой статье на пять лет, в лагере добавили десять лет «за попытку вооруженного восстания», отправлен в ссылку в Кустанай навечно. В Кустанае пробыл десять лет, до 1956 года. *Всего 16 лет тюрем, лагерей, ссылки: Лубянка,*

Лефортово, Вятлаг, Воркутлаг, лагерь смерти Спасск, каторжный лагерь в Экибастузе... В знаменитой «шарашке» в Москве вместе с Солженицыным и Львом Копелевым провел пять лет (1947 – 1952).

В 1972 г. уехал на Запад, где написал книгу лагерных воспоминаний, которая на Западе была названа *Записки Сологдина*.

Умер внезапно в Париже в 1987 году.

Владимир Максимов написал: *Его творчество является нашим общенациональным достоянием, и пусть само время определит значимость его философских и религиозных воззрений*[14].

P.S.

§ 1. Карта Исаака Дон Левина

1) 310 лагерных управлений;

2) 14 миллионов заключенных;

3) средний процент ежегодной смертности, равный двенадцати.

§ 2. Количество заключенных

1) 1939 – 1941: 12 млн.

2) с 1942 г.: 14 млн.

§ 3. Причины гибели и количество погибших

1917 – 1921: расстреляно, замучено, уморено голодом, от эпидемий – 6 – 12 млн.

1922 – 1923: голод в Поволжье и в др. местах – 7,5 – 13 млн.

1922 – 1928: уничтожение остатков сословий, церковников и духовенства – 2 – 3 млн.

1929 – 1933: ликвидация кулаков, организованный голод – 16 млн.

1934 – 1941: до начала войны – расстреляны в тюрьмах, лагерях; уморены в лагерях, погибли от искусственно созданных эпидемий – 7 млн.

1941 – 1942 (с начала войны): истреблено заключенных, уморены голодом при непосильной работе – 7,5 млн.

1943 – 1945: смерть в лагерях военных лет – 5 млн.

1946 – 1953: смерть в сталинских лагерях мирного времени – 6 млн.[15]

Из дневников Р. [Раисы Орловой]

Май 61 г.

С. принес рукопись. На плохой бумаге, через один интервал, почти без полей. Заголовок «Щ-854» (арестантский номер).

Сперва не хотел никому, кроме Л., показывать. Разрешил мне. Первую страницу преодолевала, а дальше и не знаю, что было вокруг, не подняла головы, пока не кончила. Ни минуты сомнения: та-

кой барак, такая миска, такой лагерь. Я этого не испытала, не знала об этом, не хотела знать. Потому – острое чувство вины.

Л[ев Копелев] говорит: «Все правда».

Составили список – еще 6 человек.

О. [судя по всему – Окуджава] сказал: «Это гениально!»

Летом 61-го года мы все же осторожно вышли за пределы списка. Несколько самых близких друзей прочли у нас дома.[16]

Лев Копелев

Ни мы, ни кто-либо из прочитавших не надеялись, что это будет напечатано. Расчет был – Твардовский не может остаться равнодушным. Автору «Василия Теркина» должен быть понятен, даже близок Иван Денисович Шухов. И он уж постарается помочь его автору.[17]

Разговор Копелева с Твардовским не получился: К Твардовскому я шел, чтобы сказать по «Щ» <...>. Он был прохладно-снисходителен, вежлив.[18]

Я ушел огорченный и злился на Твардовского: все-таки сановник, барин и уже поэтому консерватор, фронду не любит. Но злился и на себя: лопотал беспомощно, просительски, не нашел настоящих аргументов. Хорошо еще, что не заговорил о рукописи С.[олженицына].[19]

Встреча с Солженицыным

Умывальник временно стоял внизу у входной двери. Статный мужчина в офицерской шинели спускался по лестнице, когда на следующее утро я вытирал лицо выданным мне казенным полотенцем. Мне сразу понравилось открытое лицо, смелые голубые глаза, чудесные русые волосы, нос с горбинкой. Это был Александр Солженицын. После этапа и месяца в московской Бутырской тюрьме я изголодался по воздуху, и через несколько минут тоже выскочил за ним. Всего несколько зэков гуляли под старыми редкими липами обширного двора, заросшего травой. <...>. Солженицын гулял один поодаль, но когда любопытство остальных зэков было удовлетворено, подошел ко мне и предложил пройтись вместе. Первый краткий наш разговор запомнился. «Когда я глянул вниз, спускаясь с лестницы, – сказал мне Солженицын, – в темноте площадки я увидел лик нерукотворного Спаса». <...> Солженицын изобразил самого себя исключительно правдиво и точно в главном персонаже романа – Глебе Нержине.

К тому времени, когда Лёва Копелев прибыл на шарашку, мы были с Саней Солженицыным уже в дружеских отношениях. Лев тоже коротко сошелся с Саней...[20]

Яростные споры Солженицына и Копелева.

> *За любой спор один мог заработать срок в двадцать пять лет за «клевету», а другой – десять лет за недоносительство.*[21]

> *Солженицын – человек уникальной энергии, и сама природа создала его так, что он не знал усталости. Он частенько терпел из вежливости наше общество <...>, но зато, когда был в ударе или разрешал себе поразвлечься, – мы получали истинное наслаждение от его шуток, острот и выдумок. <...>. Не часто выходило наружу и другое его качество – присущий ему юмор. Он умел подметить тончайшие, ускользающие обычно от окружающих, штрихи, жесты, интонации и артистически воспроизводил их комизм, так что слушатели буквально катались от хохота.*[22]

> *В свои произведения <...> Солженицын сумел вложить тонкий юмор в великолепной дозировке; как жемчуг он рассыпан и в романе «В круге первом».*[23]

II. Книга Солженицына – *Один день Ивана Денисовича* – поразительна как смысл и как текст.

Если говорить о смысле, то есть о том, что прежде всего воспринимается читателем, то эта книга о той катастрофической бездне, в которую низвергнут человек, имя которого вынесено в название; и этот человек, Иван Денисович, который чаще всего называется по фамилии – Шухов, определен как *этическая норма*. Но будучи этической нормой, он органически связан с *маленьким человеком* Гоголя, с Акакием Акакиевичем, с той только разницей, что Акакий Акакиевич сломлен департаментом, государственной конторой, в то время как Иван Денисович, далекий потомок Акакия Акакиевича, замкнут не в петербургской конторе, не в столичном департаменте, а в лагере, возле параши, где *тьма и тьма*; и разве что *три желтых фонаря* сопрягают лагерь со столичным Петербургом. Лагерь не департамент, хотя департамент – тот же лагерь, он хотя и столичный департамент, но превращает человека в объект. В отличие от Гоголя, то есть в отличие от гоголевского персонажа, Солженицын утверждает *личность*, человека, противостоящего социуму, утверждает героику противостояния социальному злу, социальному насилию. Персонажи Гоголя и Солженицына сближены не только социальной объектностью, но и наличием имени и отчества. Правда, сопрягая своего героя с героем Гоголя, Солженицын, назвав свою повесть по имени и отчеству своего героя, тем не менее все время называет его по фамилии, так сказать, официально. Да, конечно, *Иван Денисович*, и это его статус, это

его лицо, его героика выживания и утверждения. Но он – *Шухов*, единица в официальной бумаге. Есть своего рода двойничество: личности и официальной фамилии, в сущности, бирки.

Против человека – социум и против человека – природа.

> *Соцбытгородок <...> – поле голое, в увалах снежных, и прежде чем что там делать, надо ямы копать, столбы ставить и колючую проволоку от себя самих натягивать, чтоб не убежать. А потом строить.*
>
> *Там, верное дело, месяц погреться негде будет – ни конурки. И костра не разведешь – чем топить? Вкалывай на совесть – одно спасение.*[24]

Вкалывай на совесть – одно спасение – это главный жизненный тезис и Шухова, и всей бригады, механизм выживания, способ спасения и утверждения.

Один день Ивана Денисовича, по словам Твардовского, это *суровая повесть*[25], и начинается эта повесть в *пять часов утра*, но утро – это пробуждение, это начало дня, более того, начало света, наконец, это звон, и звон удвоенный, то есть дважды названный, и этот ряд света и звона откорректирован контрастным рядом. Это звон, но звон *об рельс у штабного барака*, это звон в *холоде* и во *тьме* (*и была тьма и тьма*), и три *желтых фонаря* меркли во *тьме* и в *холоде*. Наконец, этот природный ряд корректирует *параша*, *параша* ночью и *параша утром*. *Звон* неотделим от *параши* и *параша* от *звона*.

Три первых абзаца, постепенно уменьшающихся (5 – 4 – 3), – это своего рода увертюра, или камертон, или исходящий звук, сочлененный с цветом (светом).

И это первая информационно-семантическая формула-суждение, занимающая двенадцать с половиной строк абзаца; и это микротема.

Вторая микротема организована более сложно, чем первая.

Во-первых, полтора часа времени от подъема до развода Шухов занят *подработкой* разного плана: *или из старой подкладки шьет чехол на рукавички*; или *богатому бригаднику* подает *сухие валенки*; или стремится кому-либо *услужить*, *подмести или поднести что-нибудь*; или в столовой собрать миски со столов и отнести их в посудомойку, но там много охотников, потому что накормят, а *главное – если в миске что осталось, не удержишься*, *начнешь миски лизать*.

Во-вторых, вторая половина абзаца состоит из семи с половиной строк, и она вводит новый персонаж, бригадира Куземкина, появляющегося в *Одном дне...* только однажды, но являющегося важнейшей

мифологической фигурой. Старый *лагерный волк*, *сидевший к девятьсот сорок третьему году уже двенадцать лет*, учит новое поколение, поколение, привезенное с фронта. *Здесь, ребята, закон – тайга. Но люди и здесь живут. В лагере вот кто погибает: кто миски лижет, кто на санчасть надеется, да кто к куму* [*оперуполномоченному.* – Ф. П.] *ходит стучать*[26]. Заповеди Куземкина – это своего рода моральный кодекс заключенного, по структуре и семантике близкий заповедям Иисуса.

Миски лижет – дважды повторяется на малом текстовом пространстве: в конце первого универсально-развернутого предложения, одновременно авторского и персонажного, шуховского, и в этом плане не только универсально-развернутого, но и универсально-семантического. *Миски лижет* – это еще одна мифологема, которая предусматривает катастрофу личности. Двойного повтора достаточно, чтобы утвердить статус личности.

Семантический поток Солженицына при его кажущейся структурно-речевой реалистичности – это поток формул, формул человеческого и бесчеловеческого, божественного и дьявольского.

Наконец, последний (второй) абзац начального текстового сегмента: *Насчет кума – это, конечно, он загнул. Те-то себя сберегают. Только береженое их – на чужой крови*[27]. И это шуховский приговор, и этот шуховский приговор – приговор авторский. И это изначально определяет этику Шухова, маленького человека, в исторической ситуации сохраняющего свою *абсолютную* самость. Есть исторический катастрофизм и есть порождающий его катастрофизм личности, которая тем не менее противостоит катастрофизму истории и катастрофизму личности.

Но Солженицын *не только описывает* реалии истории и жизни, но и строит текст, структуру, и в этом плане чрезвычайно значима в данном фрагменте абзацная аритмия (первый абзац: 12-ти строчный; второй абзац – двухстрочный).

И здесь же также кратко скажу, что *Один день...*, особенно к концу, – книга кадрового кинематографизма, особенно к концу восходящего к кадровому кинематографизму, к языку немого кино и Эйзенштейна, который подвергнут осуждению за свою историческую концепцию.

Но чрезвычайно важно не историческое время, которое утверждено *днем* и представляет день с его началом, точнее, его начало (*В пять часов утра, как всегда, пробило подъем...*[28]) и его конец (*Высоко месяц вылез! Еще столько – и на самом верху будет!*[29]). Чрезвычайно

время ментальное, выходящее за пределы времени исторического, его преодолевающее.

> *Пошла работа. Такая пошла работа – недосуг носу утереть. Шухов и другие каменщики перестали чувствовать мороз. От быстрой захватчивой работы прошел по ним сперва первый жарок – тот жарок, от которого под бушлатом, под телогрейкой, под верхней и нижней рубахой мокреет. Но они ни на миг не останавливались и гнали кладку дальше и дальше. И часом спустя пробил их второй жарок – тот, от которого пот высыхает. В ноги их мороз не брал, это главное, а остальное ничто, ни ветерок легкий, потягивающий – не могли их мыслей отвлечь от кладки.*[30]

> *Смеется бригадир:*
> *– Ну как тебя на свободу отпускать? Без тебя ж тюрьма плакать будет!*
> *Смеется и Шухов. Кладет.*[31]

И не заболел Шухов, *перемогся*.

И финальный вывод: *Прошел день, ничем не омраченный, почти счастливый*[32]. И это вывод человека, сохраняющего и утверждающего человеческую первосущность.

И вывод автора: *Таких дней в его сроке от звонка до звонка было три тысячи шестьсот пятьдесят три*[33].

Есть длительное реальное время, и есть время, спрессованное в один день, в *метафизический единый день бытия и творения* – во что бы то ни стало.

Структура *Одного дня Ивана Денисовича – экфрастическая* структура.

Швейцарско-немецкий филолог Роберт Ходель писал: экфрасис *есть* ***мимесис состояния***.

> *Его нарративная функция <...> не отождествляется ни с динамическим развертыванием действия, ни с обобщающим конкретные события мышлением <...>. Экфрасис останавливает ход действия... Экфрасис становится иконичным знаком культурной «стесненности» <...>. Между субъектом и миром проникает образ – произведение культуры. В соединении различных средств выражения обнаруживается «медийный», посреднический характер как языка, так и образа.*[34]

Мир *Одного дня...* – многоперсонажный мир, декларирующий социум в его «беспредельной» многоликости.

Тем не менее из этого многоликого социума вычленены персонажи первостепенной важности, многоликие человеческие типы.

Они факультативны, но они значимы как лагерные типы, типы человеческого поведения, человеческого самоосуществления.

1. Волковой – начальник режима.
2. Фетюков – шакал.
3. Зав. столовой – откровенный гад.
4. Два эстонца.
5. Иоганн Кильдигс – латыш.
6. Тюрик – бригадир.
7. Гопчик – «теленок ласковый».
8. Буйновский – кавторанг.
9. Цезарь Маркович.
10. Баптист Алешка.
11. Х-123 – двадцатилетник, каторжанин.
12. Ю-81 – по лагерям и тюрьмам сидит несчетно.

Ритмика: одна из самых ритмических книг, едва ли не первая после Серебряного века, если не считать эмиграцию.

Семь ритмических вариаций: 1) ритм времени; 2) ритм персонажей; 3) ритм тем; 4) ритм абзацев; 5) ритм предложений; 6) ритм информаций: кратких и развернутых.

И наконец, природа.

Природа неотделима от социума, от человеческого мира, как и социум неотделим от природы. И это единство продемонстрировано в первых абзацах. И этим единством завершается книга.

> *В пять часов утра, как всегда, пробило подъем – молотком об рельс у штабного барака. Перерывистый звон слабо прошел сквозь стекла, намерзшие в два пальца, и скоро затих: холодно было...*
>
> *Звон утих, а за окном все так же, как и среди ночи, когда Шухов вставал к параше, была тьма и тьма...*
>
> *Да и где тут угреешься – на окне наледи наметано, и на стенах вдоль стыка с потолком по всему бараку – здоровый барак – паутинка белая. Иней.*[35]

> *Мороз был со мглой, прихватывающей дыхание. Два больших прожектора били по зоне наперекрест с дальних угловых вышек. Светили фонари зоны и внутренние фонари. Так много их было натыкано, что они совсем засветляли звезды.*
>
> *<...> У всех у них голова ушла в плечи, бушлаты запахнуты, и всем им холодно не так от мороза, как от думки, что и день целый на этом морозе пробыть.*

> *<...> низко, весь обметанный инеем, висел термометр. Шухов с надеждой покосился на его молочно-белую трубочку: если б он показал сорок один, не должны бы выгонять на работу. Только никак сегодня не натягивало на сорок.*[36]

P.S. Александр Солженицын с 1962 г. и до смерти был предметом как восторженного приятия, так и абсолютного отрицания. И то, и другое естественно; не может быть единомыслия небольшой группы лиц, например, кафедры, тем более, не может быть единомыслия нации (это даже представить невозможно как некий абсурд, хотя это и случалось в XX веке). Солженицын с его противоречиями учил приятию своего творчества и его неприятию, тем самым учил мысли. И в этом, может быть, его феноменальное значение.

---

[1] Орлова Р., Копелев Л. *Мы жили в Москве. 1956 – 1980.* Москва: Книга, 1990, с. 76.

[2] Там же, с. 76–80.

[3] Каверин В. *Эпилог: Мемуары.* Москва: Московский рабочий, 1989, с. 391.

[4] Там же, с. 396–401.

[5] Солженицын А. *Архипелаг ГУЛАГ. 1918 – 1956. Опыт художественного исследования.* В трех томах. Т. 1. Москва: Советский писатель, 1985, с. 9.

[6] Там же, с. 15–16.

[7] Солженицын А. *Архипелаг ГУЛАГ. 1918 – 1956. Опыт художественного исследования.* В трех томах. Т. 3. Москва: Советский писатель, 1985, с. 548–549.

[8] Шаламов В. *Левый берег.* Москва: Современник, 1989, с. 555.

[9] Гинзбург Е. *Крутой маршрут: Хроника времен культа личности.* Москва: Книга, 1991, с. 685.

[10] Там же, с. 164.

[11] Там же, с. 249–250.

[12] Там же, с. 373.

[13] Солженицын А. *Архипелаг ГУЛАГ. 1918 – 1956. Опыт художественного исследования.* В трех томах. Т. 1. Москва: Советский писатель, 1985, с. 140–141.

[14] Панин Д. *Лубянка – Экибастуз.* Москва: Обновление – Милосердие, 1990, с. 4.

[15] Там же, с. 558–559.

[16] Орлова Р., Копелев Л. *Мы жили в Москве. 1956 – 1980.* Москва: Книга, 1990, с. 76–77.

[17] Там же, с. 77.

[18] Там же.

[19] Там же, с. 78.

[20] Панин Д. *Лубянка – Экибастуз*. Москва: Обновление – Милосердие, 1990, с. 424–425.

[21] Там же, с. 426.

[22] Там же, с. 428.

[23] Там же, с. 429.

[24] Солженицын А. *Один день Ивана Денисовича*. Москва: Советский писатель, 1963, с. 11.

[25] Твардовский А. Вместо предисловия. *Солженицын А. Один день Ивана Денисовича*. Москва: Советский писатель, 1963, с. 8.

[26] Солженицын А. *Один день Ивана Денисовича*. Москва: Советский писатель, 1963, с. 10.

[27] Там же, с. 10.

[28] Там же, с. 9.

[29] Там же, с. 135.

[30] Там же, с. 83.

[31] Там же, с. 91.

[32] Там же, с. 144.

[33] Там же.

[34] *Экфрасис в русской литературе*. Москва: МИК, 2002, с. 24–25.

[35] Солженицын А. *Один день Ивана Денисовича*. Москва: Советский писатель, 1963, с. 10.

[36] Там же, с. 14.

ЛИТЕРАТУРА

Гинзбург Е. *Крутой маршрут: Хроника времен культа личности*. Москва: Книга, 1991.

Каверин В. *Эпилог: Мемуары*. Москва: Московский рабочий, 1989.

Орлова Р., Копелев Л. *Мы жили в Москве. 1956 – 1980*. Москва: Книга, 1990.

Панин Д. *Лубянка – Экибастуз*. Москва: Обновление – Милосердие, 1990.

Солженицын А. *Один день Ивана Денисовича*. Москва: Советский писатель, 1963.

Солженицын А. *Архипелаг ГУЛАГ. 1918 – 1956. Опыт художественного исследования*. В трех томах. Москва: Советский писатель, 1989.

Солженицын А. *Рассказы*. Москва: Современник, 1990.

Твардовский А. Вместо предисловия. Солженицын А. *Один день Ивана Денисовича*. Москва: Советский писатель, 1963, с. 5–8.

Шаламов В. *Левый берег*. Москва: Современник, 1989.

Шаламов В. *Воскрешение лиственницы*. В 2 книгах. Москва: Художественная литература, 1990.

Экфрасис в русской литературе. Москва: МИК, 2002.

Ж. Е. Бадин

КАТЕГОРИЯ ВРЕМЕНИ В ПОВЕСТИ АЛЕКСАНДРА СОЛЖЕНИЦЫНА *ОДИН ДЕНЬ ИВАНА ДЕНИСОВИЧА*

Summary

The Category of Time in Alexandr Solzhenitsyn's Novella 'One Day in the Life of Ivan Denisovich'

From the moment of publishing the novella One Day in the Life of Ivan Denisovich the name of its author – Alexandr Solzhenitsyn – has been surrounded by specific mythology. The first readers perceived the novella as a true, non-fiction story. A peculiar semantics is given to the category of time in the structure of One Day in the Life of Ivan Denisovich. During Stalin's epoch two notions closely connected with the category of time entered the soviet people's life: they are – 'five-year plans' (a period of nation-wide centralized economic plans in the Soviet Union), and 'term' (a period to endure the punishment in prisons and forced labor camps for committed or as if committed crimes). A day in the novella is the 'nodal' point which presents both the ten-year term in Gulag and the whole human life in Solzhenitsyn's novella. Thus, the temporal signifiers in the text of the novella obtain a significant moral and psychological meaning.

Key-words: 'Thaw', dissidents prose, time, eternity, memory

*

В свое время поэт Александр Кушнер написал стихотворение *Времена не выбирают*, начинающееся следующими строками:

Времена не выбирают,
В них живут и умирают.
Большей пошлости на свете
Нет, чем клянчить и пенять.
Будто можно те на эти,
Как на рынке, поменять.[1]

Времена, действительно, не выбирают, но можно сказать, что время выбирает людей для свидетельства о событиях той или иной эпохи. Судьбе было угодно, чтобы именно в ноябре 1962 года повесть

А. И. Солженицына *Один день Ивана Денисовича* на какое-то время стала доступной каждому советскому читателю.

Подводя итоги за 1962 год, редактор *Нового мира* А. Т. Твардовский писал в *Дневнике*:

> *Чтение «Теркина» в кругу членов редколлегии было полезным, но так и не принялся до сих пор за работу. А только она могла бы сообщить некое итоговое значение году, минувшему вчера. Без этого – итоги жалостные. Пожалуй, только Солженицын, да и этот успех, настоящая победа под конец года была замутнена совещанием в Доме приемов. Недоумение, подавленность, но все это минучее.*[2]

Уже в 1970-е годы, после акта высылки писателя за границу, его произведения оказались под запретом, что, конечно же, не могло остановить читающую и думающую аудиторию. Вокруг имени Солженицына начала складываться собственная мифология. Именно в это время, согласно некоторым мемуратам, за Солженицыным закрепилось прозвище «Ван Дейк» – по первым словам английского названия *One Day from the Life of Ivan Denisovich*.[3] Писательница Катя Капович вспоминает, как во время брежневских «заморозков» она оговорилась на экзамене, рассказывая о творчестве Гоголя и его повести *Как поссорились Иван Иванович с Иваном Никифоровичем*, чем всерьез рассердила преподавателя.[4]

Действительно, рассказанная писателем история об одном дне из жизни заключенного, воспринималась первыми читателями *Ивана Денисовича* как документальная, непридуманная. Уже в самых первых рецензиях на повесть отмечалось, что «один день» содержит сгусток судьбы человека, своего рода выжимку из его жизни. День – короткий временной промежуток, за который в повести Солженицына буквально пролетает вся человеческая жизнь.

В сталинскую эпоху в повседневную жизнь советских граждан вошли два понятия, тесно связанные с категорией времени,– это «пятилетка» (период, в котором осуществлялось централизованное планирование экономики»), и «срок» (отбывание наказания в тюрьмах и лагерях за совершенные, или якобы совершенные преступления). Максимальный срок лишения свободы измерялся двадцатью пятью годами, главный герой повести осужден на десять лет за то, что сознался, что, попав в окружение, оказался в плену у немцев. И если пятилетку можно было выполнить за четыре и даже за три года, то, по меткому замечанию Ивана Денисовича, *сколько ни молись, а*

сроку не скинут. Так от звонка до звонка и досидишь[5]. В данном отношении ключевым эпизодом повести становится диалог Ивана Денисовича с баптистом Алешкой, который свою «двадцатьпятку» воспринимает не только как наказание, но и как испытание, ниспосланное свыше для проверки истинности религиозных чувств. Шухов в свою очередь осознает себя невиновным, и тем трагичнее его судьба и приговор. Шухов лишен прошлого, он никогда не получает посылок с воли, намеренно отказавшись от продуктов, столь важных для его семьи, отказывается он и от возможности написания писем (каждый заключенный имел право на два письма в год). При этом он еще и лишен будущего. Череда бесконечных дней лагерного пребывания губительна для человека, однако и к ней можно приспособиться. Жизнь в лагере остаётся жизнью со своими видимыми и невидимыми страстями и тончайшими переживаниями.

Шухов как бывалый зэк без ошибки определяет, кто сможет протянуть свой срок до конца, а кто, как, например, Фетюков, обречен на гибель. Шухов в отличие от многих персонажей рассказа не питает иллюзий не то что на досрочное освобождение, но и на возможность завершения лагерного срока. Если невиновный человек один раз получил двадцать пять лет, то система с легкостью может повторить приговор. Абсурдность вынесения приговоров прослеживается у многих писателей, затрагивавших лагерную тематику. Так у В. Шаламова есть эпизод, когда те, кто заходил в зал суда через левые двери, получал пять лет, те же, кто ненароком выбирал правую, получал свои «законные» двадцать пять. На протяжении одного дня Иван Денисович неоднократно становится свидетелем того, как лагерное начальство то и дело грозит новыми сроками: *За такие дела второй срок на севере бригадиру вполне паяли. <…> Это не карцером пахнет! Это уголовное дело, Тюрин! Третий срок получишь*[6]*!*Поэтому-то самое первое упоминание о сроке в повести лишено всякого оптимизма: *А конца срока в этом лагере ни у кого еще не было*[7]. И далее:

> *Вон, у кого в войну срок кончался, всех до особого распоряжения держали, до сорок шестого года. У кого и основного-то сроку три года было, так пять лет пересидки получилось. Закон – он выворотной. Кончится десятка – скажут, на тебе еще одну. Или в ссылку.*[8]

В изданной в 1957 году книге польского сатирика Станислава Ежи Леца *Непричесанные мысли* можно прочитать следующий афоризм: *Вот ты и пробил головой стену. Что будешь делать в соседней*

камере[9] *?* Эта мысль необычайно близка и Шухову, дотягивающему свой срок, для которого жизнь за пределами лагеря мало чем отличается от жизни за колючей проволокой. Изображённый в рассказе Солженицына лагерь является уменьшенной копией советского общества, копией, сохраняющей все важнейшие черты и свойства оригинала.

В свое время Красовским и Леденевым было отмечено, что

> *внешне нейтральные хронологические «метки», упоминаемые в разговоре о том или ином персонаже,– один из способов проявления авторской позиции. Солженицыну важно «незаметно» сообщить читателю, когда были арестованы и начали лагерную жизнь первый бригадир Шухова Куземин и нынешний его бригадир Тюрин. Это, соответственно, 1931 год (к 1943 Куземин сидит уже двенадцать лет) и 1932 (к январю 1951 Тюрин уже девятнадцать лет в зоне).*[10]

Таким образом, репрессивный характер советской системы у Солженицына начинает свой отчет не с уже ставшего символичным 1937 года, а гораздо раньше, тем самым затрагивается тема последствий коллективизации для русского крестьянства, остававшейся актуальной и в конце 1950-х – начале 1960-х годов.

При всем при этом мысль о конце срока заключения так до конца и не покидает героя. *Поначалу-то очень хотел, и каждый вечер считал, сколько дней от сроку прошло, сколько осталось. А потом надоело*[11], но выдастся свободная минутка, как предательская мысль снова будоражит воображение: *А иной раз подумаешь – дух сопрет: срок-то все ж кончается, катушка-то на размоте...*[12] Особенно важно, что в тексте сближаются друг с другом, порой почти становясь синонимами, понятия «день» и «жизнь». Такое семантическое сближение осуществляется через универсальное в рассказе понятие «срок». Срок – это не только назначенное заключенному наказание, но и в случае *Ивана Денисовича* внутренний распорядок лагерной жизни, и – самое важное – синоним человеческой судьбы – напоминание о самом главном, последнем сроке человеческой жизни. Тем самым многие временные обозначения приобретают в повести глубинную морально-психологическую окраску.

Важность категории времени в повести отражается в том, что его первая и последняя фразы посвящены именно времени. Хронологический бег часовой и минутной стрелки становится движущим фактором сюжета. *Один день Ивана Денисовича* – не единственное произведение, действие которого разворачивается всего один день,

достаточно вспомнить хотя бы *Улисса* Джойса, но Солженицын намеренно акцентирует внимание читателя на категории времени, буквально насыщая разными временными промежутками структуру повествования. Следует обратить внимание на частотность лексем, связанных с категорией времени в тексте повести.

Временной отрезок	Количество упоминаний
Секунда	0
Миг	6
Момент	2
Сейчас	78
Минута (ы)	19
Час	38
День/дни	65
Месяц (ы)	16
Год + лет	28+13
Срок	21
Время	21

Любопытно, что в повести практически не упоминаются часы: *Никто из зэков никогда в глаза часов не видит, да и к чему они, часы? Зэку только надо знать – скоро ли подъем? До развода сколько? До обеда? До отбоя*[13]*?* Действительно, часы в условиях лагеря – непозволительная роскошь. Заключенных лишили права на собственные имена, которые заменены невзрачными номерами Щ-854, Б-219, Х-123, собственно, человеку, лишенному свободы и имени, знать время не положено, время за них начальство знает.

В связи с этим, хронологические и хронометрические обозначения в тексте получают особые символические значения. Так, в одной из производственных сцен на строительстве ТЭЦ Шухов по солнцу определяет, что уже полдень, однако кавторанг Буйновский поправляет его, упоминая принятый по этому поводу декрет советского правительства 1930 года, согласно которому вводилось особое декретное время: к поясному времени конкретной местности прибавлялся один час. Все это делалось с целью более рационального использования светлого времени суток. В тексте, однако, этот факт соотносится с важным мотивом противоестественности всей лагерной практики и – шире – всей советской системы. Насилие над жизнью оказывается всеохватным, вот почему герой задается вопросом: *Неуж и солнце ихним декретам подчиняется*[14]*?* В восприятии

Ивана Денисовича солнце, как и луна – *волчье солнышко* – источник света и тепла, и как естественные природные часы, отмеряющие время человеческой жизни, противостоят не только лагерному холоду и мраку, но и самой власти, породившей чудовищный ГУЛАГ.

Чрезвычайно показательно, что главный герой повести выделяет два вида времени: казенное и личное. Казенное время четко структурировано по распорядку дня, начинающемуся с утреннего развода. В то время как личное время практически всегда неопределенно. Так, например, минута до начала подъема – *короткая, разморчивая, когда уже все оторвано, но прикидываются, что нет, что не будет развода*[15], и нет минуты горше, когда надо идти на развод: *В темноте, в мороз, с брюхом голодным, на день целый*[16]. *Если казенного дня мало, одиннадцать часов, от света до света? Прокурор добавит, подожди*[17]*!* Казенное время – это время тяжелого физического труда в суровых климатических условиях, в обветшалой, залатанной одежде и обуви при постоянном недоедании: *А разобраться – пять дней работаем, а четыре дня едим*[18]. Даже в выходные дни заключенных лишают права на личное время:

> *<…> в очереди, услышал Шухов и новость: воскресенья опять не будет на этой неделе, опять зажиливают воскресенье. Так он и ждал, и все ждали так: если пять воскресений в месяце, то три дают, а два на работу гонят. Так он и ждал, а услышал – повело всю душу, перекривило: воскресеньице-то кровное кому не жалко? Ну да правильно в очереди говорят: выходной и в зоне надсадить умеют, чего-нибудь изобретут – или баню пристраивать, или стену городить, чтобы проходу не было, или расчистку двора. А то смену матрасов, вытряхивание, да клопов морить на вагонках. Или проверку личности по карточкам затеют. Или инвентаризацию: выходи со всеми вещами во двор, сиди полдня.*[19]

Вот и получается что, *не считая сна, лагерник живет для себя только утром десять минут за завтраком, да за обедом пять, да пять за ужином*[20]. Еще один важный вопрос в повести – отношение к подневольному труду. Заключённые, особенно зимой, работают в охотку, чуть ли не соревнуясь друг с другом и бригада с бригадой, для того чтобы не замерзнуть и своеобразно «сократить» время от ночлега до ночлега, от кормёжки до кормёжки. На этом стимуле и построена страшная система коллективного труда. *В лагере убивает работа – поэтому всякий, кто хвалит лагерный труд, – подлец или дурак.*[21] В одном из писем к Солженицыну Шаламов высказал эту мысль и от своего имени:

Те, кто восхваляет лагерный труд, ставятся мной на одну доску с теми, кто повесил на лагерные ворота слова: «Труд есть дело чести, дело славы, дело доблести и геройства» <...> Нет ничего циничнее <этой> надписи <...> И не есть ли восхваление такого труда худшее унижение человека, худший вид духовного растления? <...> В лагерях нет ничего хуже, оскорбительнее смертельно-тяжёлой физической подневольной работы <...> Я тоже «тянул, пока мог», но я ненавидел этот труд всеми порами тела, всеми фибрами души, каждую минуту.[22]

В противовес Шаламову у Солженицына труд – одна из основ человеческого существования. Именно во время работы проявляются все лучшие качества заключенных. Работа позволяет на какой-то момент забыть о существовании лагеря и почувствовать себя не униженным уголовником, а человеком. Умение «правильно» работать (не перенапрягаясь, но и не отлынивая), как и умение добывать себе лишние пайки, в лагере становится настоящим искусством. Такое же искусство – умение спрятать от глаз охранников подвернувшийся кусок пилы, из которого лагерные умельцы делают миниатюрные ножички для обмена на еду, табак, тёплые вещи... Каждый день заключенного в лагере – это борьба за выживание, борьба за крохотные мгновения счастья. Пока начальство занято своими делами – приткнись, где потеплей, сядь, сиди. В одном из эпизодов, рассуждая о порядке на зоне, Иван Денисович отмечает тотальное воровство: *И здесь воруют, и в зоне воруют, и еще раньше на складе воруют. И все те, кто воруют, киркой сами не вкалывают. А ты – вкалывай и бери, что дают. И отходи от окошка*[23]. Главный герой, в жизни не то что не бравший чужого, но даже не смеющий подумать о воровстве, в условиях лагеря, вместе с другими заключенными старается улучить момент, чтобы урвать часть казенного времени для себя. Он целых пять минут сидит в чистой и теплой комнате санчасти. «Святыми» объявляются минуты обеда, когда время не тратится даже на разговор с рядом сидящими. Вечером за ужином, когда во рту оказывается первая ложка горячей баланды, то, по выражению Шухова, ради этого короткого мига и живет зэк.

Необычайно значимо в повести и внутреннее время заключенного, время, актуализируемое категорией памяти. Именно оно становится единственной возможностью преодоления замкнутости, и в сознании главного героя возникают живые образы деревни, России, всего мира. Солженицын показал один, как считает в финале повести его герой, *удачный день: в карцер не посадили, на Соцгородок бригаду не*

выгнали, в обед он закосил кашу, бригадир хорошо закрыл процентовку, стену Шухов клал весело, с ножовкой на шмоне не попался, подработал вечером у Цезаря и табачку купил. И не заболел, перемогся. Прошел день, ничем не омраченный, почти счастливый. Столь же эпически спокойно звучат финальные авторские слова: *Таких дней в его сроке от звонка до звонка было три тысячи шестьсот пятьдесят три. Из-за високосных годов – три дня лишних набавлялось*[24]. Писатель воздерживается от громких слов и откровенного проявления эмоций: довольно и того, чтобы соответствующие чувства возникли у читателя. А это гарантировано всем гармоничным строем повествования о силе жизни и о силе человека. При этом за судьбой и приговором обычному русскому крестьянину Ивану Денисовичу Шухову скрывается и приговор собственной стране, а уж сколь долгим будет срок этого приговора, зависит уже не от писателя, а от каждого из его читателей.

---

[1] Кушнер А. С. Времена не выбирают. http://kushner.ouc.ru/vremena-ne-vubiraiyt.html (skatīts 22.06.2013.).

[2] Твардовский А. Т. Рабочие тетради 60-х годов. *Знамя* № 9, 2000, с. 132.

[3] Kuznetsov S. Умер Солженицын. http://skuzn.livejournal.com/479919.html (skatīts 27.02.2013.).

[4] Капович К. Три зимы под копирку. http://pda.netslova.ru/kapovich/3zimy.html (skatīts 27.02.2013.).

[5] Солженицын А. И. *Рассказы.* Москва: Современник, 1990, с. 107.

[6] Там же, с. 63.

[7] Там же, с. 21

[8] Там же, с. 42.

[9] Лец С. Е. *Непричесанные мысли*: Санкт-Петербург: Академический проект, 1999, с. 76.

[10] Красовский В. Е., Леденев А. В. *Повесть А. И. Солженицына «Один день Ивана Денисовича»*. Справочник абитуриента. Москва: АСТ; Слово, 2002, с. 4.

[11] Солженицын А. И. *Рассказы.* Москва: Современник, 1990, с. 107.

[12] Там же, с. 42.

[13] Там же, с. 103.

[14] Там же, с. 41.

[15] Там же, с. 15.

[16] Там же, с. 18.

[17] Там же, с. 73.

[18] Там же, с. 53.

[19] Там же, с. 84.

[20] Там же, с. 11.

[21] Шаламов В. *Левый берег: Рассказы*. Москва: Современник, 1989, с. 71.

[22] Шаламов В. Стихи 50-х – 80-х лет. Рассказы из цикла «Воскрешение лиственницы». Письма А. Солженицыну. Публикация И. П. Сиротинской. *Знамя* №7, 1990, с. 81, 83.

[23] Солженицын А. И. *Рассказы*. Москва: Современник, 1990, с. 46.

[24] Там же, с. 109.

ЛИТЕРАТУРА

Kuznetsov S. Умер Солженицын. http://skuzn.livejournal.com/479919.html (skatīts 27.02.2013.).

Капович К. Три зимы под копирку. http://pda.netslova.ru/kapovich/3zimy.html (27.02.2013.).

Красовский В. Е., Леденев А. В. *Повесть А. И. Солженицына «Один день Ивана Денисовича»*. Справочник абитуриента. Москва: АСТ; Слово, 2002.

Кушнер А. С. Времена не выбирают. http://kushner.ouc.ru/vremena-ne-vubiraiyt.html (27.02.2013.).

Лец С. Е. *Непричесанные мысли*: Санкт-Петербург: Академический проект, 1999.

Солженицын А. И. *Рассказы*. Москва: Современник, 1990.

Твардовский А. Т. Рабочие тетради 60-х годов. *Знамя* № 9, 2000, с. 132–188.

Шаламов В. *Левый берег: Рассказы*. Москва: Современник, 1989.

Шаламов В. Стихи 50-х – 80-х лет. Рассказы из цикла «Воскрешение лиственницы». Письма А. Солженицыну. Публикация И. П. Сиротинской. *Знамя* № 7, 1990, с. 53–89.

Дина Азере

«НЕОТТЕПЕЛЬНЫЙ» ТЕКСТ «ОТТЕПЕЛИ»

Summary

The Contradictory Text of 'Thaw'

'One day in the Life of Ivan Denisovich' by Solzhenitsyn as a literary analogue of the political transformations in 1956 is a phenomenon of the 'Thaw' paradigm. The story has a deep conformity to one of the fundamental 'Thaw' categories – sincerity. The writer creates an extremely sincere concept of the world in its extreme tragedy. One day in the life of Shuhov is a symbolic story about transformation of a previously free person into a soviet convict, totally impersonal, humiliated, and easily controlled. The central idea of the 'Thaw' – a free personality in conditions of the soviet space – is completely removed in Solzhenitsyn's story. The soviet person in Solzhenitsyn's story is a constrained person; this does not allow ranking this story, though written in the 'Thaw', as a 'Thaw' period text.

Key-words: 'Thaw', Solzhenitsyn, Soviet dissidents

*

Анатолий Гладилин в своих воспоминаниях писал: осенью 1962 года *лед стремительно начал таять*, на знаменитом Пленуме московской писательской организации, посвященном молодой литературе, проявилось новое дуновение «оттепели».

> *Молодые хором твердили: Все, процесс не обратим <...> Им обратно не повернуть <...> Вечера поэзии в Политехническом, когда милиция сдерживала напор желающих попасть в зал. И как апогей – 11 номер Нового мира с Солженицыным и американскими очерками Виктора Некрасова.*[1]

Один из редакторов *Нового мира* (с 1962 года) Владимир Лакшин записал в дневнике: *на праздниках (ноябрьских) Александр Трифонович перечитал в верстке Солженицына и говорил потом в редакции: Сам себе не верю, неужели мы это напечатаем?*

Факт опубликования рассказа напрямую связан с периодом, когда Первый Секретарь ЦК КПСС Н. Хрущев клеймил Сталина, Твардовский, прочитав рассказ, понимает художественную ценность текста, и при этом он осознает созвучность рассказа тем фундаменталь-

ным преобразованиям, которые происходят в обществе. В. Лакшин приводит слова Хрущева, в которых дана оценка *Одного дня Ивана Денисовича*: *Это жизнеутверждающее произведение. Я даже больше скажу – это партийное произведение*[2].

Что позволило Хрущеву назвать рассказ Солженицына партийным текстом?

Тема рассказа, которая перекликалась с политической программой XX сьезда компартии. Тема отражала идеи доклада Хрущева, в котором тот открыто говорил о совершенных преступлениях в период культа личности Сталина. Художественное осмысление современной действительности талантливым художником чрезвычайно символично подтверждало политический курс XX сьезда. Такое знаковое совпадение художественного и политического текстов. *Один день Ивана Денисовича* стал литературным аналогом партийной установки на правду. И в этом смысле появление текста Солженицына в литературном процессе 1960-х, конечно же, явление «оттепельной» парадигмы.

Но называя текст «оттепельным», необходимо сказать и о глубинном соответствии рассказа одной из важнейших «оттепельных» категорий. «Оттепель» становится символом свободы, возникает коренной переворот в парадигме сознания: ранее мыслящий матрично человек начинает осознавать свое право на оригинальное свободомыслие. Весной 1956 года И. Эренбург записал фразу некоего студента: *знаете, сейчас происходит удивительное – все спорят, скажу больше – решительно все начали думать*[3].

Чрезвычайно символично эти изменения в воздухе социума, выразившиеся в свободе мироощущения, в более открытом и искреннем выражении индивидуальной картины мира, – прокомментировал Б. Эйхенбаум. Уже через несколько месяцев после смерти Сталина, в июне 1953 года, он писал в дневнике о том, что стал несколько легче писать.[4] И эта возможность свободно думать породила возможность появления в литературе текстов принципиально иного художественного качества, вместо канонической схемы возникает авторская образность, создается предельно искренний, оригинальный концепт мира с ярко выраженной авторской модальностью. Один из крупнейших литературоведов «оттепели» – А. Белинков (по оценке М. Чудаковой, заслуга Белинкова в одном из важнейших общественно-культурных процессов «отттепели» – неоценима)[5] в письме из Москвы на Колыму в январе 1959 года отмечал: *В 1959 можно писать книги, которые стоят того, чтобы их писать*[6].

Сформулированный Владимирым Войновичем в 1961 году тезис *Хочу быть честным* (так называлась его повесть) становится паролем нового времени, важнейшим признаком «оттепельного» сознания, философемой, определяющей особенности восприятия мира и человека субъектом начала 1960-х годов – личность стремится быть предельно искренней с самой собой, готова давать честную оценку происходящему в мире.

Еще в 1953 году Владимир Померанцев своей статьей в декабрьском номере журнала *Новый мир* предвосхищает появление такого восприятия реальности, подготавливает возникновение в культуре предельно искренних, правдивых «оттепельных» текстов. Он, в частности, пишет:

> *Искренности – вот <...> чего <...> не хватает иным книгам <...> Неискренность это не обязательно ложь. Неискренна и деланность вещи <...> Все, что по шаблону, все, что не от автора – это не искренне <...> Искренность отличает автора книги <...> от составителя книги. <...> другой вид неискренности <...> лакировка действительности <...> Наиболее грубый – измышление сплошного благополучия*.[7]

Надо сказать, что вся мощь идеологической машины была направлена против этой статьи Померанцева, такой взгляд на творчество писателя, утверждалось идеологами, противоречит принципу партийности литературы.

В 1967 году Солженицын направляет письмо IV Всесоюзному съезду союза советских писателей, развивая в сущности тот же тезис о свободном, честном со стороны художника акте творчества, результатом которого будут талантливые искренние художественные произведения. Солженицын писал:

> *Литература не может развиваться в категориях «пропустят – не пропустят», «об этом можно – об этом нельзя»* [писать. – Д. А.]. *Литература, которая не есть воздух современного ей общества, которая не может передать обществу свою боль и тревогу, в нужную пору предупредить о грозящих нравственных и социальных опасностях,– не заслуживает названия литературы, а всего лишь косметики. Такая литература теряет доверие у собственного народа, и тиражи идут не в чтение, а в утильсырье*.[8]

Но ни в 1953, ни в 1967, ни долгие годы спустя, искренний текст правды опубликован в контексте советской культуры не мог быть. Это произошло именно в «оттепель», когда в обществе начинают происходить процессы либерализации, когда в сознании человека

возникают качественные изменения, связанные со сломом прежней догматической структуры мира.

Один день Ивана Денисовича – предельно честный взгляд писателя на реальность сталинского периода. Солженицын создал концепт мира в его чрезвычайно трагичном восприятии. М. Чудакова определила пространство советского лагеря в рассказе как *мир наоборот*[9], мир противоестественной, вывернутой логики. И именно принцип антилогики и проявлен в основе заключения в лагерь безвинного Ивана Денисовича Шухова. Наивысшая степень абсурда – соглашение Шухова со следователем о формулировке содеянного Иваном Денисовичем преступления. *Считается по делу, что Шухов за измену родине сел <...> выполнял задание немецкой разведки. Какое же задание – ни Шухов сам не мог придумать, ни следователь. Так и оставили просто – задание*[10]. И если согласие Шухова можно объяснить естественным желанием жить: *подпишешь – хоть поживешь еще малость*[11], то действия следователя объяснены и поняты с точки зрения здравого смысла быть не могут. Вся система лагерного пространства сводится к превращению некогда вольного человека в советского зека – абсолютно обезличенного, униженного, легко управляемого. Попадая за проволоку, человек в кратчайшие сроки теряет свои даже внешние отличительные признаки: *Вся линейка чернела от бушлатов <...> бригада вся в черных бушлатах и в номерах одинаковых. <...> у всех у них голова ушла в плечи, бушлаты запахнуты <...>*[12]

Понятие отдельного, индивидуального человека уничтожается самыми жестокими способами. Цель шмона не только изъятие опасных для надзирателей предметов, отбираются и те незначительные все еще личные вещи – малая собственность, которая в какой-то степени усиливает индивидуальное поле отдельного человека, выделяет его из толпы. В этой незначительной личной принадлежности присутствует смыслы, помогающие реконструировать память человеческую, вспомнить жизнь до лагеря, положение себя свободным человеком. А это уже доказательство не абсолютной несвободы, не абсолютного подчинения человека системе власти:

> *Вещи гражданские давно начисто у всех отметены и до конца срока не отдадут, сказали. А конца срока в этом лагере ни у кого еще не было. Положено зеку две рубахи – нижняя да верхняя, остальное снять! – У кого поддето – скидай тут же на морозе! – на Шухове – то все казенное.*[13] *Ничего так жалко не было за эти 8 лет ему как этих ботинков. В одну кучу скинули, весной твои уже не будут.*[14]

Истребление в человеке самости осуществляется и через его лишение личного времени, сведение к минимуму временного отрезка, когда тот представлен самому себе.

> *Не считая сна, лагерник живет для себя только утром десять минут за завтраком, да за обедом пять, да пять за ужином.*[15] *Эти пересчеты ихние тем досадливы, что время уходит уже не казенное, а свое.*[16]

В лагере свой особый временной цикл, установленный надзирателями, нисколько не совпадающий с естественным для человека временным ритмом. *Никто из зеков никогда в глаза часов не видит, да и к чему часы? Зеку только надо знать – скоро ли подьем? До развода сколько? До обеда? До отбоя*[17]*?* Лишенный возможности проявлять свою индивидуальную линию поведения, человек оказывается жестко встроен в коллективную модель существования – происходит трансформация отдельного человека в человека толпы – предельно обезличенного и жестко вписанного в систему коллективных норм и отношений, следовать которым тот теперь должен беспрекословно.

> *Барак большой, точно двор проезжий.*[18] *Стараться надо, чтобы никакой надзиратель тебя в одиночку не видел, а в толпе только.*[19] *Начальник лагеря еще такой приказ издал: никаким заключенным в одиночку по зоне не ходить. А куда можно – вести всю бригаду одним строем. А куда всей бригаде сразу никак не надо – ну, в санчасть или в уборную – то сколачивать группы по 4 – 5 человек, и старшего из них назначать, и чтобы вел своих строем туда, и там дожидался, и назад – тоже строем.*[20]

Как говорит Шухов, *хотел начальник еще последнюю свободу отнять, но у него не вышло, пузатого*[21]. Поломался приказ, но вся система подавления человека работает, естественным становится для Шухова остаться незаметным, слиться с толпой, кому надо – услужить и угодить.

Самый изощренный и изуверский метод подавления человеческой воли, программирования самих мыслей заключенных – это доведение зэков до состояния жесточайшего голода. *Дума арестантская и та несвободная все к тому же возвращается, все снова ворошит: не нащупают ли пайку в матрасе*[22]*? Этот черпак для него сейчас дороже воли, дороже жизни всей прежней и всей будущей*[23]. Все мысли, желания, вся суть человеческая свелась к одному – к баланде и двумстам граммам хлеба. Шухов формулирует единственно возможную для себя модель поведения в лагере: *кряхти да гнись. А упрешься – переломишься*[24].

Изменения в сознании человека связаны с переоценкой нравственных категорий, принцип мира наоборот меняет нравственный минус на плюс: всякому арестанту и Шухову понятно, что *честно вешая, в хлеборезке не удержишься... Вот два раза на день и смотришь, душу успокоить – может сегодня обманули меня не круто*[25]*?* Человек привыкает не работать, а создавать видимость работы: *от процентовки больше зависит, чем от самой работы... Чего не сделано – докажи, что сделано, за что дешево платят – оберни так, чтоб дороже*[26]. Принципы всеобщего обмана, недоверия, враждебности становятся абсолютно естественными и приемлемыми, неизбежными для выживания в лагере. Трансформация сознания заключенного выражается в потере им вечных духовных констант: *старые бендеровцы, в лагере пожив, от креста отстали. А русские и какой рукой креститься, забыли*[27]. Вместо христианской молитвы в лагере звучит *ежедневная надоевшая арестантская молитва – шаг вправо, шаг влево – считается побег, конвой открывает огонь без предупреждения*[28]. Шухов отказывается молиться: *Потому, Алеша, что молитвы те, как заявления, или не доходят, или – в жалобе отказать*[29]. И только те немногочисленные минуты, связанные с принятием пищи, вызывают у Шухова священный трепет: *Павло сел со своей двойной порцией, Шухов со своими двумя. И больше у них разговору ни о чем не было, святые минуты настали*[30].

Годы заключения отрывают человека от родного дома, семьи, отсекаются глубинные родовые корни, которые и питали духовный код человека; потеря памяти рода символично доказывает фундаментальные, жизненно важные утраты в духовном поле человека.

> *Вспоминать деревню Темнево и избу родную еще меньше и меньше было поводов – здешняя жизнь трепала его от подъема до отбоя, не оставляя праздных воспоминаний.*[31] *Сейчас с Кильдигсом, латышом, больше об чем говорить, чем с домашними ... Да и они два раза в год напишут – жизни их не поймешь.*[32]

После восьми лет сидки Шухов определил: *она и есть семья, бригада*[33].

Лишившись семейных, родственных связей, человек становится абсолютно казенным, предельно обезличенным; теперь он – составной элемент системы, которой удалось осуществить глубинные изменения в его сознании. Первоначально рассказ назывался *Щ-854*, потом название было изменено из-за цензурных соображений. Но именно Щ-854 символично выражает всю степень духовных потерь

человека, всю силу разрушения его человеческой сущности, он – порядковый номер в системе таких же номеров; в системе, где основным принципом функционирования является взаимозаменяемость элементов, полная их тождественность. Разбивая по пятеркам бригаду, конвоиры ведут счет: пять голов, пять спин, десять ног. При несовпадении счета голова заменяется любой другой головой: *одной головы за проволокой не достанет – свою голову туда добавишь, за лишнюю голову распишешься – своей головой заменишь*[34].

Этот закон заменяемости голов функционирует не только для зеков, надзиратели легко пополняют недостающие головы. *Мир наоборот* распространяется за пределы колючей проволоки. Пространство лагеря и пространство воли отражаются зеркально: процесс конфискации ботинок, которые уже стали своими, но отобранных у Шухова и брошенных в общую кучу, сравнивается с процессом насильственной коллективизации, когда *как лошадей в колхоз сгоняли когда-то на воле*[35].

Лагерный принцип: *для людей делаешь – качество дай – для начальника... дай показуху*[36] совпадает с новым веселым промыслом на воле – ковры красить. И на воле принцип наоборот стал естественным: *вот этого-то Шухову не понять... чтобы мужики в своей деревне жили, а работали на стороне... А с сенокосом же как*[37]*?* Пространство лагеря и воли давно срослись, символично то, что зэки строили все объекты поселения, *собирали барак те же зэки, а живут вольные <... > мимо клуба нового (тоже зэки все, от фундамента до стенной росписи, а кино вольные смотрят)*[38]. И будущую основу соцгорода закладывает лагерь зэков: *если по этим дорогам да застраивать улицы, так не иначе на месте этой вахты и шмона в будущем городе будет главная площадь с памятником. И как объекты теперь со всех сторон прут, так тогда демонстрации будут сходиться*[39].

Когда в 1956 году Н. Хрущев на закрытом заседании читал доклад о зверствах Сталина, несколько депутатов упали в обморок. Когда после реабилитации стали возвращаться бывшие зэки, люди услышали истории жесточайшей правды. То, что подвергалось умолчанию, стало абсолютно явным, официально признанным – общество испытало культурный шок и невероятную трагедию.

Рассказ Солженицына появился в 1962 году, много позднее начала разоблачений, но у читателей и тогда текст вызывал глубинное потрясение. Для поколения, как писал И. Эренбург, *не знавшего ни бурных аплодисментов, переходящих в овацию, ни ночей, когда мы прислушивались к шуму на улице*[40], повесть *Один день Ивана Денисовича* –

художественное осмысление страшных лет сталинского периода, правдивая картина умышленного, целенаправленного уничтожения ни в чем неповинных людей. Для миллионов, испытавших этот ад и вернувшихся, и оставшихся там навсегда, рассказ Солженицына стал культурным текстом, обобщившим опыт страдания всего народа, навечно сохранившим примеры духовного падения человека и столь же яркие факты абсолютной несгибаемости человеческого духа.

Но в контексте «оттепельной» культуры повесть стала знаковой еще и по другой причине. Как писали известные шестидесятники Петр Вайль и Александр Генис, 1960-е пришли в восторг от *Одного дня, но подсознательно оттолкнулись от него*[41]. Общество конца 1950-х, пережив невероятную трагедию, связанную с уничтожением тысяч невиновных людей, испытывает и такую же необыкновенную надежду на то, что подобное никогда не повторится, надежду на формирующееся честное сообщество нового поколения. Анатолий Гладилин писал о себе: *я был типичным шестидесятником, т.е. искренне верил в светлое будущее*[42]. В. Аксенов в своем последнем романе о шестидесятниках приводит разговор Ваксона и Роберта Эра (Роберта Рождественского и самого себя – В. Аксенова): *Скажи мне, Вакс, ты веришь в социализм? – Верил когда-то. То больше, то меньше, но окончательно избавился от этой заразы после 1968 года*[43]. (имеется в виду вторжение советских танков в Прагу).

«Оттепель» с огромной верой подхватывает мысль о совмещении социалистической теории и гуманистического учения. В 1959 году французский коммунист Роже Гароди написал Гуманистический марксизм, где и развил идею соединения идеологического и человеческого. «Оттепельная» философия определяет фундаментальный вектор развития: от ложного (сталинского) к истинному – ленинскому социализму (впоследствии будет определен как гуманистический социализм с человеческим лицом). Истинный социализм никак не противоречит идее свободного гармоничного развития личности. «Оттепель», особенно ранняя, верит в это. Герой аксеновских *Коллег* (1959), снимая идеологические наросты, извратившие чистую идею, наполняет эту идею человеческим восприятием. *А он – коммунизм ведь рядом, он простой, теплый*[44]. Бунтарь Димка из *Звездного билета* (1961) свой этический кодекс определяет, исходя из идеи коммунизма: *Ребята, вы мне нравитесь, но неужели вы думаете, что мы с вами приспособлены для коммунизма?... Надо думать, что у тебя внутри <...> Полно всякой дряни*[45].

«Оттепельный» герой хочет быть честным, абсолютно искренне творить свою оригинальную модель освоения мира, он искренне верит в возможность формирования свободного гармоничного общества в условиях социализма. Повесть Солженицына – это концепция советского общества принципиально противоположной семантики. Солженицын систему советского лагеря распространяет на все советское поле (и лагерь, и воля – это мир наоборот). Человек в системе советской идеологии абсолютно бесправен и унижен, *человека и так повернуть, и этак*[46], *закон он – выворотный*[47],– делает вывод Шухов.

История старика-зэка, который *по лагерям и тюрьмам сидит несчетно, сколько советская власть стоит, и ни одна амнистия его не прикоснулась, а как одна десятка кончается, так ему сразу новую давали*[48], эта история исключает всякую надежду на то, что при советской власти человек может стать свободным. А восклицание Ивана Денисовича – *неуж и солнце ихним декретам подчиняется*[49] только усиливает семантику несвободы всего мира советских людей. Появившись в «оттепель», в контексте «оттепельного» свободомыслия, рассказ Солженицына абсолютно отрицал оптимизм «оттепельной» эпохи.

---

[1] Гладилин А. *Улица генералов*. Москва: Вагриус, 2008, с. 104.

[2] Лакшин В. *Новый мир во времена Хрущева*. Москва: Книжная палата, 1991, с. 75.

[3] Эренбург И. *Люди, годы, жизнь*. Москва: Советский писатель, 1990, с. 296.

[4] Чудакова М. Предисловие в книге – Белинков А. *Сдача и гибель советского интеллигента. Юрий Олеша*. Москва: РИК Культура, 1997, с. 10.

[5] Там же, с. 13.

[6] Письма Аркадия Белинкова. *Русская мысль* № 3956, 1992, с. 11.

[7] Померанцев В. Об искренности в литературе. *Новый мир* № 12, 1953, с. 218–220.

[8] Солженицын А. Письмо IV всесоюзному съезду союза советских писателей. *Антология самиздата*. 1967, 16 мая, с. 2.

[9] Чудакова М. Сквозь звезды к терниям. *Новый мир* № 4, 1990, с. 243.

[10] Солженицын А. *Рассказы*. Москва: Культура, 2003, с. 50.

[11] Там же, с. 50.

[12] Там же, с. 11.

[13] Там же, с. 28.

[14] Там же, с. 13.

[15] Там же, с. 16.

[16] Там же, с. 81.
[17] Там же, с. 16.
[18] Там же, с. 8.
[19] Там же, с. 17.
[20] Там же, с. 98.
[21] Там же.
[22] Там же, с. 35.
[23] Там же, с. 16.
[24] Там же, с. 39.
[25] Там же, с. 21.
[26] Там же, с. 45.
[27] Там же, с. 14.
[28] Там же, с. 30.
[29] Там же, с. 119.
[30] Там же, с. 104.
[31] Там же, с. 95.
[32] Там же, с. 31.
[33] Там же, с. 62.
[34] Там же, с. 29.
[35] Там же, с. 13.
[36] Там же, с. 14.
[37] Там же, с. 32.
[38] Там же, с. 30.
[39] Там же, с. 90.
[40] Эренбург И. с. 233.
[41] Вайль П., Генис А. *60-е. Мир советского человека*. Москва: Новое литературное обозрение, 1998, с. 247.
[42] Гладилин А. *Улица генералов*. Москва: Вагриус, 2008, с. 84.
[43] Аксенов В. *Таинственная страсть (роман о шестидесятниках)*. Москва: Семь Дней, 2009, с. 264.
[44] Аксенов В. *Апельсины из Марокко*. Москва: Эксмо, 2008, с. 81.
[45] Там же, с. 321.
[46] Солженицын А. *Рассказы*. Москва: Культура, 2003, с. 87.
[47] Там же, с. 49.
[48] Там же, с. 105.
[49] Там же, с. 109.

ЛИТЕРАТУРА

Аксенов В. *Апельсины из Марокко*. Москва: Эксмо, 2008.

Аксенов В. *Таинственная страсть (роман о шестидесятниках)*. Москва: Семь Дней, 2009.

Вайль П., Генис А. *60-е. Мир советского человека*. Москва: Новое литературное обозрение, 1998.

Гладилин А. *Улица генералов*. Москва: Вагриус, 2008.

Лакшин В. *Новый мир во времена Хрущева*. Москва: Изд-во Книжная палата, 1991.

Письма Аркадия Белинкова. *Русская мысль* № 3956, 1992.

Померанцев В. Об искренности в литературе. *Новый мир* № 12, 1953.

Солженицын А. Письмо IV Всесоюзному съезду Союза советских писателей. 1967. http://antology.igrunov.ru/authors/solzh/letter-to-wrighters.html (skatīts 27.12.2011.)

Солженицын А. *Рассказы*. Москва: Культура, 2003.

Чудакова М. Сквозь звезды к терниям. *Новый мир* № 4, 1990.

Чудакова М. Предисловие в книге – Белинков А. *Сдача и гибель советского интеллигента. Юрий Олеша*. Москва: РИК Культура, 1997.

Эренбург И. *Люди, годы, жизнь*. Москва: Советский писатель, 1990.

AUTORI

Dina Āzere (1965) – Mag. philol., Daugavpils Universitātes doktorante
e-pasts: dinaazere@inbox.lv

Žans Badins (1973) – Dr. philol., Daugavpils Universitātes Humanitārās fakultātes Komparatīvistikas institūta pētnieks
e-pasts: zans.badins@du.lv

Inna Dvorecka (1982) – Dr. philol., Daugavpils Universitātes Humanitārās fakultātes Rusistikas un slāvistikas katedras docente
e-pasts: inna.dvorecka@du.lv

Fjodors Fjodorovs (1939) – Dr. habil. philol., Daugavpils Universitātes Humanitārās fakultātes Komparatīvistikas institūta profesors
e-pasts: fedor.fedorov@gmail.com

Valdis Ķikāns (1929 – 2013) – Dr. philol., Daugavpils Universitātes Emeritētais profesors

Anna Stankeviča (1953) – Dr. philol., Daugavpils Universitātes Humanitārās fakultātes Rusistikas un slāvistikas katedras asociētā profesore
e-mail: anna.stankevica@du.lv

Gaļina Vasiļkova (1954) – Mag. philol., Daugavpils Universitātes doktorante
e-pasts: galina.vasilkova@du.lv

CONTRIBUTORS

Dina Āzere (1965) – Mag. philol., Daugavpils University doctoral student
e-mail: dinaazere@inbox.lv

Žans Badins (1973) – Dr. philol., researcher of Daugavpils University Faculty of the Humanities Institute of Comparative Studies
e-mail: zans.badins@du.lv

Inna Dvorecka (1982) – Dr. philol., docent of Daugavpils University Faculty of the Humanities Department of Russian and Slavic Linguistics
e-mail: inna.dvorecka@du.lv

Fjodors Fjodorovs (1939) – Dr. habil. philol., professor of Daugavpils University Faculty of the Humanities Institute of Comparative Studies
e-mail: fedor.fedorov@gmail.com

Valdis Ķikāns (1929 – 2013) – Dr. philol., Daugavpils University Professor Emeritus

Anna Stankeviča (1953) – Dr. philol., associated professor of Daugavpils University Faculty of the Humanities Department of Russian and Slavic Linguistics
e-mail: anna.stankevica@du.lv

Gaļina Vasiļkova (1954) – Mag. philol., Daugavpils University doctoral student
e-mail: galina.vasilkova@du.lv

Līdz 2012. gadam zinātnisko rakstu krājums *Komparatīvistikas institūta almanahs* publicēts ar ISSN numuru 1691-6107. No 2013. gada žurnāls *Komparatīvistikas almanahs* tiek izdots ar ISSN numuru 2255-9388.

Till 2012 the issue was published with the title *The Almanac of the Institute of Comparative Studies* and ISSN number 1691-6107. Since 2013 the journal is published with the title *Journal of Comparative Studies*, ISSN number 2255-9388.

• • • • •

Izdevējdarbības reģistr. apliecība Nr. 2-0197.
Parakstīts iespiešanai 26.11.2013. Pasūtījuma Nr. 44.
Iespiests DU Akadēmiskajā apgādā «Saule» —
Saules iela 1/3, Daugavpils, LV–5400, Latvija.