

Борисова Л. М.

ПРОБЛЕМЫ СОВРЕМЕННОГО ПРОЧТЕНИЯ СОВЕТСКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ НА ПРАКТИЧЕСКИХ ЗАНЯТИЯХ В ВЫСШЕЙ ШКОЛЕ

Лет десять назад советскую литературу как полностью отработанный материал просто сбрасывали с "корабля современности". Прошло немного времени, и к ней опять приковано внимание исследователей, переоценка советской литературы - быть может, самое оригинальное и перспективное, что есть в современном литературоведении. Однако новейшие интерпретации слабо отражаются в вузовской практике, они не очень доступны основной массе преподавателей, а Интернет в лучшем случае помогает составить библиографию по теме, но никак не наполнить ее конкретным содержанием. Образовавшийся вакуум научной литературы поневоле заполняется поверхностной публицистикой, в результате, обсуждая вполне академические проблемы, молодежная аудитория пышет запоздалым перестроечным нигилизмом. Чтобы исправить положение, в нынешних условиях есть только одно средство - усиленно развивать у студентов исследовательские навыки, культивировать беспристрастность анализа и свободу от идеологических штампов. Больше всего возможностей для этого представляется на практических занятиях. Их планы изначально должны включать в себя элемент рассуждения, сравнения, идентификации. Приведем некоторые примеры.

Горький, долгие годы считавшийся основоположником социалистического реализма, в последнее время был объявлен "основоположником антисоветской литературы" (С. Кормилов). Смысл переоценки, однако, состоит не в том, чтобы сменить ярлыки, а в том, чтобы разобраться в подлинной позиции писателя, особенностях его идейной эволюции. Вынося на практическое занятие две редакции драмы "Васса Железнова", мы преследуем целью, во-первых, обратить внимание на сложность, нетривиальность горьковского мировоззрения, и, во-вторых, на то, как отражается соавторство эпохи в художественном произведении, особенно реалистическом.

Первым шагом к решению этой задачи будет анализ изменений в конфликте пьесы. В варианте 1910 года он целиком замкнут в рамках семьи, в варианте 1935 года семейный разлад - лишь часть общего социального конфликта. Как говорит у Горького Рашель, "разваливается все, начиная с семьи" [3, с. 154]. Об усложнении конфликта можно судить по тому, как расширилось сценическое пространство драмы. В обновленном сюжете чрезвычайно важны связи: Васса - прокурор, Васса - жандармское управление. Васса - речная полиция. Подчеркивая налаженность этих связей (ни одна острая ситуация не застанет героиню врасплох), Горький показывает, как функционирует социально-государственная машина, как она буксует, как в ней постоянно заедают те или иные "шестеренки", и выправить ее

работу удается одним лишь привычным способом – подкупом, взяткой. Делу мешает несовершенство человеческой природы. Не удивительно, что Васса ненавидит “старого человека”: “Люди такие живут, что против их – неистовства хочется... Дома ихние разрушать, жечь все. догола раздеть всех, голодом морить, вымораживать, как тараканов...” за что и удостоилась похвалы от революционерки: “Черт вас возьми... Ведь вот есть же у вас, в этой ненависти вашей, что-то ценное...” [З. с. 149].

Но еще больше, чем Васса Рашели, интересна Рашель Вассе: “...может быть, я неоднократно жалела, что ты не дочь мне” [З. с. 159]. Вассе импонирует ум, творческий дух, отчасти и образ мыслей невестки, она не прочь жить с ней вместе. В этом смысле героиня сродни тем “выломившимся” капиталистам, которые симпатизировали революционерам, давали деньги на революцию. У Вассы есть свое “революционное” прошлое (она вспоминает, как обрадовалась, когда однажды муж проиграл в карты все их дома, пароходы, пристани), но в глазах Горького она – как бы вчерашний день по сравнению с Рашелью. Кроме того, деловое, творческое начало уживается в семействе Железновых с началом криминальным. Васса, не задумываясь, отправляет на тот свет мужа. Ее близкие предлагают Рашели выкрасть сына, и по тому, как серьезно относится к этому предложению героиня, ясно, что она бы на месте Рашели пошла на это. Да и саму Рашель на всякий случай Васса, оставив сантименты, устраняет со своего пути. При помощи все того же жандармского управления.

В том образе, который лепит Горький, яркие индивидуальные черты как бы накладываются на характеристику эпохи, строя. (Здесь будет уместно напомнить студентам об аллегорической манере раннего Горького и обратить их внимание на то, как трансформировалось у него это искусство: в “Вассе Железновой” идейный каркас скрыт в глубине образов.) Особенно убеждает в этом непредвиденный конец Вассы – такой же скоропостижный, как конец самого капитализма в России. Здоровье и энергия героини, как и бурное начало капитализма в стране, по Горькому, – фикция. В первой редакции пьесы Васса только пошатнулась, схватилась за сердце, но она еще поскрипит, поживет для внуков. После 1917 года и Железнова, и все другие здоровяки-капиталисты, Артамонов, Булычов, у Горького обречены. Но Булычову хотя бы удалось полюбоваться на революцию, понять: “Не на той улице я родился”. Васса не верит проповедям Рашели о новом человеке, и это не даст ей “выломиться” из своей среды. По словам той же Рашели, она остается рабыней хозяйства.

Вопрос о том, что привлекает Горького в революции, заслуживает отдельного разговора. В “Несвоевременных мыслях” писатель делит революционеров на временных и вечных. Два эти типа есть и во второй редакции “Вассы Железновой”. студенты должны их узнать в управляющем железновским пароходством Гурии Кротких и Рашели. Первый блестяще владеет искусством политической интриги, вторая, как и Васса, рубит правду с плеча; первый видит для себя в революции средство придти к власти, вторая – способ радикально изменить жизнь. Может показаться, что Гурий Кротких не имеет ничего общего с теми пролетарскими диктаторами, о которых пишет Горький в “Несвоевременных мыслях”, его цель –

“соединить рабочих для интересов промышленности, торговли” [3, с. 164] . На самом деле разница между ними не столь велика, и у тех, и у других один побудительный мотив к действию - классовая корысть. Иное дело – вечный революционер, с его идеей перманентного творчества, всякого – социального, технического, художественного.

Обязательным условием революции является, по Горькому, абсолютная свобода человека. Очень важно, обсуждая эту тему, не пропустить реплику Вассы, адресованную Рашели: “Ты о какой-то незаконной революции толкуешь... о надземной какой-то” [3, с. 164]. О какой революции толкует ее буреви́стник, студенты поймут, познакомившись с исследованиями 1990-х годов о гностицизме Горького, особенностях его антропологической концепции [1, 9 и др.]. После чего им уже нетрудно будет сделать вывод о том, что в горьковской концепции революции духовная составляющая является главной.

В преподавании советской литературы руководящим принципом должно быть: ничего не выбрасывать из истории, не обходить никаких, даже самых одиозных, с демократической точки зрения, литературных фактов. Только тогда можно надеяться дать сколько-нибудь объективную картину не только литературного, но и социально-культурного, духовного развития страны в 20 столетии.

Роман Н. Островского “Как закалялась сталь” в советское время называли одним из ключевых произведений эпохи, “сокровищницей моральных ценностей большевизма” (М. Колосов). При этом особой заботой исследователей было отвести от героев подозрения в аскетизме, доказать, что ничто человеческое им не чуждо. Сегодня можно не отрицать очевидного: самоотречение во имя идеи - отличительная черта коммуниста первого призыва. Чтобы студентам было легче распознать в герое Островского это качество, стоит рекомендовать им в параллель с романом прочитать очерк И. Шмелева “Старый Валаам”. На Островского, сколь бы это не показалось неожиданным, “работает” и “Преподобный Сергей Радонежский” Б. Зайцева. На одном из первых практических занятий по курсу “История русской литературы XX века (послеоктябрьский период)”, выяснив предварительно жанровые признаки жития, студенты рассматривают это жизнеописание как яркое свидетельство обновления в русской литературе XX века агиографической традиции. После такой работы им будет легче узнать житийную схему в романе “Как закалялась сталь”, где есть и что-то, вроде происхождения от благочестивых родителей (принадлежность к социальным низам), и рано проснувшееся призвание (в данном случае – бунтарское), и мученичество, и подвиги веры.

Подобному теоретическому тезису, на первый взгляд, противоречит эмпирический образ комсомолии. Чтобы направить занятие в нужное русло, необходимо обратить внимание студентов на особенности того человекобожия, которое исповедуют герои Островского, его отличия, к примеру, от горьковского гуманизма: “Все для человека”, “Во что веруешь, то и есть”. У Островского не человек, а идея – центр мироздания. Только с учетом последнего обстоятельства можно понять героизм строителей узкоколейки. В период столыпинских реформ многие километры этих самых узкоколеек прокладывались равномерно и прямолинейно, без пафоса, за жалование, но отсутствие энтузиазма несколько не

отражалось на качестве дорог. В романе Островского хозяйственная необходимость – скупая деталь эмпирической картины мира, за которой просматривается грандиозная картина мира умопостигаемого. К хозяйству строители коммунизма всегда были довольно равнодушны. Другое дело – преобразование мира, сведение рая на землю, за это можно пожертвовать жизнью.

Для героя Островского, в отличие от сверхчеловека Горького, далеко не всякая вера действительна. У сверхчеловека – “свое”, корчагинская же идея претендует на истинность, а потому вырабатывает догматику. Важное место занимает в романе диспут с троцкистами. Молодые коммунисты спорят друг с другом, как хорошие начетчики:

“– А что писал Ленин о единстве?

А о партийной дисциплине?

Где Ленин противопоставлял молодежь старой гвардии?” [7, с. 323.]

Но о сущности оппозиции из этого эпизода можно узнать только то, что она выступает против партийного аппарата. Троцкисты в романе по-сектантски замкнуты: “Корчагин! У нас сейчас закрытое бюро”. Их и клеймят не как идейных борцов, а как еретиков и отступников: “Долой раскольников!” [7, с. 325]. Трудно заподозрить в окопавшихся бюрократах сторонников казарменного коммунизма, “мирового пожара”. (Но что-то от “кочевника революции”, безусловно, есть в самом Павке, он-то как раз мечтает “кончать буржуа в Америке”.) Автор спешит с политических обвинений перейти на нравственные: Туфта, Цветаев, Дубава – люди нравственно ущербные, за каждым числится какой-то грешок.

Вера в корне меняет жизнь героев. В отличие от веры, теория, хотя бы и партийная, не требует особого образа жизни, лучшее тому доказательство – история советского общества: как только партийность перестала быть верой, партийцы зажили обычной обывательской жизнью, не стесняя себя больше какими-либо ограничениями. Но первое советское поколение до последнего отстаивало свои политические пристрастия:

В поцелуе рук ли,

губ ли,

в дрожи тела

близких мне

красный

цвет

моих республик

тоже

должен

пламенеть [5, с. 357].

В советском романе любовь сразу же перестала быть тем, чем была всегда, – нервом жанра, уступив место войне, истории, производству. Но “Как закалялась сталь” не просто безлюбовный роман. Личное здесь – быть может, самая неожиданная характеристика эпохи торжествующего материализма. Роман Павки с Таей начинается как свободная любовь, а заканчивается духовным браком. То, что он стал таким поневоле – только часть правды. Павке с самого начало ясно, что

главное в семейной жизни: "Я плохим буду мужем, если ты считаешь, что я должен принадлежать прежде тебе, а потом партии" [7, с. 188]. Хорошо, пусть Тоня, которой он это объясняет, - классово чуждый элемент, но вот - Рита, товарищ, единомышленница. она отвергнута по причинам совсем уж метафизическим.

Павка, конечно, максималист, уникум, и все же боязнь страсти - характерная черта времени, о том, какая это опасная "прелесть" для партийца в 1920-е годы писали много ("Шоколад" А. Тарасова-Радионова, "Непопутчица" О. Брика и др.). Последний выбор героя подсказан не влечением: "Тебе непонятно, как это без разных там ухаживаний... я тебе даю руку. девочка...". Цель этого союза - "ты вырастешь в настоящего, нашего человека..." - опять-таки партийность. Ну, казалось бы. при чем тут это? Если речь идет партийности-теории, то муж за жену, конечно, не отвечает. Другое дело - вера и узы, которые она налагает. Ведь не только Корчагин особенный муж, но и Тая не просто верная, заботливая жена. Прямо скажем, эта женщина необычно "жалует" своего больного мужа: "Корчагин стал ее редко видеть. Из кухни санатория, где она была посудницей. Тая уходила в женотдел, в Совет и приходила поздно вечером, усталая, но полная впечатлений" [7, с. 384]. А Павку это действительно радует: "Я слежу за рождением в ней нового человека..." [7, с. 381].

"Как закалялась сталь", как никакое другое произведение, обнажает вероисповедную природу русского коммунизма. Коммунизм Павки сродни протестантизму, гражданская в изображении Островского - война почти религиозная. А как же махорка, в самый канун Пасхи подсыпанная попу в тесто? Как быть с тем, что автор романа не жалуется никаких священников, ни православных, ни раввинов? Отец Василий с дочерью в конце концов вообще арестованы у него за контрреволюционную деятельность. Как быть с обидой Островского на Андре Жида, который в своем очерке представил его неким страстотерпцем?

Ментальность консервативнее идеологии, национальный характер выковывался и закалялся веками и не мог измениться в одночасье. Роман Островского опровергает расхожее представление о том, что русская революция творилась исключительно разнуданием низменных инстинктов, не позволяет свети дело к "грабь нагробленное", одной только классовой борьбе за собственность. Он сам по себе - факт, препятствующий упрощению новой российской истории, свидетельствующий о ее уникальности, невероятном накале в ней духовной борьбы. Роман позволяет почувствовать величие духовной драмы России в XX столетии и по-новому понять Пушкина: "...ни за что на свете я не хотел бы переменить отечество или иметь другую историю, кроме истории наших предков, такой, какой нам Бог ее дал" [8, с. 455, с. 689].

Отличительной чертой 1920-х-1930-х в истории русской литературы является тенденциозность, однако, ни в коем случае нельзя при изучении этого периода ограничиться анализом идей. Студенты должны уметь различать идеи на уровне поэтики. Практика показывает, что начинающие филологи не всегда умеют смотреть на запечатленную литературой реальность сквозь "магический кристалл". Разговору о художественных особенностях книги предпочитают дискуссии о ее

проблематике, но, бойко начав, тут же сбиваются (сбои бывают особенно продолжительными, когда изучаемый материал далек от настроений современности), столкнувшись с таким препятствием, как образ автора. Чтобы помочь студентам освоиться с этой категорией, следует направить их внимание на особенности воплощения идеи - метафорические, жанрово-стилевые. Есть смысл привлекать к анализу тематически близкие произведения авторов, стоящих на противоположных позициях.

В "Конармии" А. Бабеля студенты романтическое начало порой принимают за трагическое. Лучше всего начать корректировать их представление о бабелевской картине мира с тропов. "Оранжевое солнце катится по небу, как отрубленная голова", "луна, обхватив синими руками свою круглую, блещущую, беспечную голову, бродяжит под окном", "пью по вечерам вино его беседы", "сны прыгали вокруг меня, как котят", "гранит мостовой чист, как лысина мертвеца", "длинные ноги его были похожи на девушек, закованных до плеч в блестящие ботфорты", "вечер приложил материнские ладони к пылающему моему лбу", "субботний покой сел на кривые крыши житомирского гетто", "пустыня войны зевала за окном", "земля лежала, как кошачья спина, поросшая мерцающим мехом хлебов", "ночь летела ко мне на резвых лошадях", "звезды выползли из прохладного брюха ночи", "мглистая луна шлялась по небу, как побирושка", "земля тащит меня на веревке своих бедствий, как упирающегося пса", "деревья, голые мертвецы, поставленные на обе ноги, закачались на перекрестках", "утро сочилось из нас, как хлороформ сочится на госпитальный стол"... Вся эта буйная образность выдает не просто необычное, небудничное, но сказочное, чтобы не сказать праздничное восприятие гражданской войны.

Это впечатление усиливает, казалось бы, не идущий к делу, однако настойчиво звучащий в книге мотив искусства, возвышающего человека над действительностью. Особенно показательна история пана Аполека, художника, имевшего привычку писать на иконах и стенах костела в образах героев священной истории отнюдь не святых жителей местечка. Тот же мотив преобразующего жизнь искусства звучит в главе "Начальник конзапаса". То, что начальник конзапаса у Бабеля - бывший цирковой атлет, разумеется, не случайность. Красноармеец Дьяков и одет циркачом: "седоусый, в черном плаще и с серебряными лампасами вдоль красных шаровар" [2, с. 101]. На глазах многочисленной публики, солдат и мужиков, Дьяков поднимает издыхающую лошадь - проделывает не что иное, как цирковой трюк: "...ощущая нетерпеливое и властное щекотание хлыста под брюхом, кляча медленно, но внимательно становилась на ноги. И вот все мы увидели, как тонкая кисть в развевающемся рукаве потрепала грязную гриву и хлыст со стоном прильнул к кровоточащим бокам. Дрожа всем телом, кляча стояла на своих на четырех и не сводила с Дьякова собачьих, боязливых, влюбляющихся глаз" [2, с. 102]. Так же эффектно Дьяков заканчивает свой номер: "Бросив ординарцу поводья, начальник конзапаса взял с маху четыре ступеньки и, взметнув оперным плащом, исчез в здании штаба" [2, с. 102]. Характерно, что по ходу действия начальник конзапаса был повышен в художественном ранге, автор как бы подчеркивает, что этому циркачу подвластен любой репертуар: "...обессилевшая

лошадь почувствовала умелую силу, истекавшую от этого седого, цветущего и молодцеватого Ромео" [2, с. 102]. Конечно, любой режиссер скажет, что Дьяков староват для героя-любовника, но ясно, что хочет сказать про него Бабель: артист.

От внимания студентов не должны ускользнуть детали обстановки, рисующие не сколько пейзаж, сколько грандиозную театральную декорацию: "Сырая плесень развалин цвела, как мрамор оперной сцены, И я ждал потревоженной душой выхода Ромео из-за туч, атласного Ромео, поющего о любви, в то время как за кулисами понурый электротехник держит палец на выключателе луны" [2, с. 107].

Что же в таком случае принимается за трагизм? Для Бабеля в "Конармии" характерно парадоксальное смешение красок, романтизма с натурализмом. Натуралистический начало при этом заявлено не менее определенно, чем романтическое: "обрывки женских шуб на полу, человеческий кал и черепки сокровенной посуды", "глотка его вырвана, лицо разрублено пополам, синяя кровь лежит в его бороде, как кусок свинца", "икота раздула ее глотку. Она изрыгнула все съеденное ею за свадебной трапезой", "гусиная голова треснула под моим сапогом, треснула и потекла", "живот у него был вырван, кишки ползли на колени, и удары сердца были видны". Итог смелого сочетания красок - эрзац трагизма.

Трагизм существует у Бабеля как бы в снятом виде - трагизм не жизни, но театрального представления. Такого же театрального качества пафос героев. "Пане, - говорит еврейка и встряхивает перину, - поляки резали его, и он молился им: убейте меня на черном дворе, чтобы моя дочь не видела, как я умру. Но они сделали так, как им было нужно, - он кончался в этой комнате и думал обо мне... И теперь я хочу знать, - сказала вдруг женщина с ужасной силой, - я хочу знать, где еще на всей земле вы найдете такого отца, как мой отец..." [2, с. 96]. По душераздирающей экспрессии ("сказала с ужасной силой"), удвоенным риторическим вопросам (не хватает только подобающего жеста - вздетой руки), - по всем признакам эта речь - типичный монолог трагической актрисы. Сходство с разыгрываемой на провинциальной сцене трагедией довершает амплу главного, безмолвного участника этого эпизода - благородный отец. Тот же игровой трагизм лежит и в основе рассказа "Соль".

Наконец, чтобы развеять всякие сомнения студентов относительно романтизма/трагизма Бабеля, им предлагается сравнить "Конармию", к примеру, рассказ "Письмо", с "Донскими рассказами" М. Шолохова, "Родинкой" и "Семейным человеком". Письмо красноармейца Курдюкова написано по всем правилам деревенского эпистолярного жанра, с приветами крестным и кумовьям, с просьбами и вопросами - в основном про здоровье коня Степы, с обязательным "Остаюсь ваш любезный сын" в конце и с наказом: "Доглядайте до Степы, и Бог вас не оставит". Но содержание этого послания резко диссонирует с его патриархальной формой. "во вторых строках своего письма" "любезный сын" в подробностях сообщает матери, как отец убивал брата Федю и как брат Сенька кончал отца. Однако и в данном случае не нужно спешить с заключением о трагизме. Совершенно в духе формалистических концепций, главный герой этого рассказа - прием. (Тут будет уместно напомнить студентам о таком понятии, как "остранение", введенном в науку В. Б. Шкловским). Литературная игра заключается

в том, что необычное подается здесь как привычное, а привычное выглядит противостоестественным, диким.

Рассказы Шолохова, как и бабелевские, изобилуют натурализмом: “руки измазал в крови, выползавшей изо рта широким бугристым валом”, “воткнул ему вахмистр штык в горло, а он только – кррр”, “он глаза под лоб закатил, и на губах пузырями кровь”, “закряхтел, лег на спину, строго на меня глядит, а язык уж костенеет”. Шолоховский натурализм, показатель безусловной правды происходящего, усиливает действие психологических характеристик, признаний отца-убийцы (“Глянул я на него, и захладила у меня душа” [10, с. 169], “Как начали их штыками пороть, у меня душа замутилась” [10, с. 170]), объективных внешних описаний (“Упал, заглядывая в меркнувшие глаза: веки, кровью залитые, приподымая, тряс безвольное, податливое тело” [10, с. 20]), деталей (“Немножко он полежал и помер, а руку мою в руке держит” [10, с. 172]), в которых находит выход трагизм повествования. У Бабеля читатель наслаждается трагической игрой, у Шолохова – сталкивается с непосредственной реальностью трагедии.

“Донские рассказы” были написаны в полемике с авторами, поэтизировавшими гражданскую войну. Шолохов выдвигал натурализм как заслон против романтизма. Анализ “Конармии” показывает: спектр романтического в ранней советской литературе был настолько широк, что оно уживалось с натуралистическим, подчиняло его себе. Как известно, не все красноармейцы выступали в поход под “Яблочко”, вот и герои Бабеля среди крови и грязи распевают “студенческие песни”. Что они поют? – немецких романтиков: “Звуки гейдельбергских песен огласили стены еврейского шинка” [2, с. 103].

Романтизм был в духе времени. Так же в духе времени был жанр утопии. Но одновременно с ним активизировался и жанр-антипод. Резко различаясь идеологически, в художественном плане они двойники. Студентам, воспитанным на критике утопического социализма, различить их бывает непросто. Например, утопическая нота в комедиях Маяковского улавливается не всегда. И в этом случае наиболее продуктивный путь – сравнение. Общество будущего в “Клопе” и “Бане” предлагается сравнить с Единым Государством в романе Е. Замятина “Мы”.

И в том, и в другом случае новое общество, федерация земли/Единое Государств, возникло в результате гражданских войн/Двухсотлетней Войны. Но после этого у Маяковского человеческая жизнь была специальным декретом объявлена неприкосновенной, тогда как в мире Замятина она все время висит на волоске. Главное событие в “Клопе” – воскресение, в романе “Мы” – казнь. В “Бане” перелет в будущее не предвещает военных конфликтов, но и здесь есть характерное предупреждение: “Следите за манометром дисциплины. Отклонившихся срежет и снесет” [6, с. 125]. У Маяковского это не более, чем шутка, в финале, когда машина времени рванула вперед, Победоносиков, Оптимистенко, Мезальянсова и другие просто остались на сцене. Только из ремарки ясно, что они “скинуты и раскиданы чертовым колесом времени” [6, с. 134]. Когда у Замятина “отклонившихся” отправляют под Колокол, а потом в Машину Благодетеля, об этом говорится отнюдь не эвфемически: “Рука, включая ток, опустилась. Сверкнуло нестерпимо острое лезвие луча... Распростертое тело – все в

легкой, светящейся дымке – и вот на глазах тает, тает, растворяется с ужасающей быстротой. И – ничего: только лужа химически чистой воды, еще минуту назад буйно и красно бившая в сердце...” [4, с. 37]. “Когда из-под Колокола стали выкачивать воздух – она откинула голову, полузакрывает глаза, губы стиснула... смотрела, пока глаза совсем не закрылись. Тогда ее вытащили, с помощью электродов быстро привели в себя и снова посадили под Колокол. Так повторялось три раза...” [4, с. 142].

При обсуждении всех этих сходств-различий надо сразу же предупредить беспочвенные предположения, типа: утопия – страна без места, быть может, Маяковский и Замятин говорят о разных вещах... Нет, обоим писателям служила моделью одна и та же социальная система, особенности которой Маяковский видел не хуже Замятина. Немаловажный нюанс будущего социального устройства в “Клопе” – судьба личности здесь также в руках коллектива.

Мы

голосуем

человеческую жизнь! [6, с. 35]

Конечно, общество будущего у Маяковского милосерднее Единого Государства, воскрешение Присыпкина совершается, несмотря на “возражения эпидемической секции, боящейся распространения бактерий, наполнивших бывшие существа бывшей России”, несмотря на просьбы земледельческих районов Сибири подождать с этим до осени, до окончания полевых работ.

В “Бане” требования к новому человеку как будто еще смягчились – будущее примет каждого, у кого найдется хотя бы одна черта, подходящая для коммуны. Но по существу, как и в “Клопе”, здесь описывается селекция человечества. То, что “летающее время сметет и срежет балласт, отягченный хламом, балласт опустошенных неверием” [6, с. 133], только справедливо, по мнению поэта.

Любви-прощения общество будущего и у Маяковского, и у Замятина не знает, как, впрочем, и обычной человеческой любви. И в том, и в другом случае она мешает творчеству. И в том, и в другом случае она – пережиток прошлого, древняя болезнь. Но там, где у Маяковского ирония (в обществе будущего половая энергия разумно распределяется на всю жизнь), у Замятина – устрашающий гротеск (любовные часы по талонам, “детоводство”).

Всемогущая наука, прозрачные дома (в “Клопе” полупрозрачные), синтетическая пища – все это у Маяковского и Замятина тоже общее, разное только отношение к зсному раю. Синтетическую еду будетляне Маяковского нахваливают, а граждане Единого Государства прежде, чем к ней привыкнуть, великими множествами от нее вымирали.

В романе “Мы” можно уловить что-то, вроде полемики с Маяковским, с его идеей соцзаказа в поэзии. R-13, занятый поэтизацией приговора, даже внешне напоминает автора “Клопа”: “черные, лакированные смехом глаза, толстые, негрские губы” [6, с. 32]. И как ни часто раздавалось в ранней советской поэзии “мы”, ни у кого оно не выходило таким полновзвучным, как у Маяковского: “Мы – Эдисоны невиданных взлетов...”, “Мы идем”, “Мы – коммунисты”, “Мы не верим!”, “Мы отдыхаем”.

В доказательство отзывчивости поэта на утопические идеи следует обратить внимание на такой важный для него источник, как “Философия общего дела” Н. Федорова. Федоровская идея воскрешения отцов определила сюжет обеих комедий, следы увлечения ею студенты без труда обнаружат в поэмах “Хорошо!”, “Летающий пролетарий”. Чтобы почувствовать утопическое, и даже идиллическое настроение у Маяковского, рекомендуется рассматривать сатирические комедии в возможно более широком контексте его творчества.

На практических занятиях необходимо взять за правило, выстраивая концепцию, с особенным вниманием относиться к тем фактам, которые могут ее поколебать или опровергнуть. Так, в нашем случае необходимо учесть мнение о том, что сатира в “Клопе” направлена не только на прошлое, но и на будущее, показавшее свою подверженность “социальной инфекции” (К. Рудницкий). Обоюдоострая сатира несколько сглаживает утопическое звучание социальной темы в комедиях Маяковского в сравнении с обычными утопиями.

Предложенные нами разработки не претендуют на окончательность выводов. Мы продемонстрировали лишь некоторые из возможных подходов к произведениям, нуждающимся в переоценке.

Список литературы

1. Агурский М. Великий еретик: (Горький как религиозный мыслитель) // Вопросы философии. – 1991. - №8. – С. 54 –74.
2. Бабель Исаак. Пробуждение: очерки, рассказы, киноповесть, пьеса. – Тбилиси: Мерани, 1989. - 432 с.
3. Горький М. Полн. собр. соч.: Художественные произведения. В 25 т. – Т. 19. – М.: Наука, 1973. – 560 с.
4. Замятин Е. И. Мы Роман, повести, рассказы, пьесы, статьи и воспоминания. – Кишинев: Лит. артистикэ, 1989. – 640 с.
5. Маяковский Владимир. Собр. соч.: В 12 т. – Т. 5. – М.: Правда, 1978. - 416 с.
6. Маяковский Владимир. Собр. соч.: В 12 т. – Т. 10. - 432 с.
7. Островский Николай. Сочинения: В 3 т. – Т. 1. – М.: Правда, 1969. – 448 с.
8. Пушкин А.С. Полн. собр. соч.: В 10 т. - Изд. 4-е. – Т. 10. - Л.: Наука, 1979. – 711 с.
9. Семенова С. Г. Мыслительный диапазон Максима Горького // Человек. – 1999 – Вып. 6. – С. 115 – 131.
10. Шолохов Михаил. Собр. соч.: В 8 т. – Т. 1. – М.: ГИХЛ, 1956. – 350 с.