

Национальный исследовательский Томский государственный университет

Филологический факультет

**Поэзия Великой Отечественной войны: эстетика,
проблематика, жанрово-стилевые тенденции**

Учебно-методическое пособие
для студентов-филологов

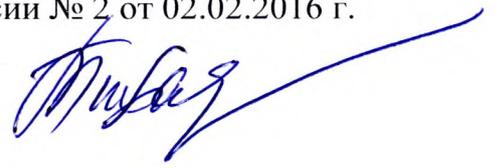
Составитель: доктор филол. наук,
проф. О.А. Дашевская

Томск – 2016

РАССМОТРЕНО И УТВЕРЖДЕНО методической комиссией
филологического факультета.

Протокол заседания учебно-методической комиссии № 2 от 02.02.2016 г.

Председатель МК ФилФ Ю.А. Тихомирова



Пособие написано в рамках курса «Русская литература 1920- 1950-х годов» и отражает содержание раздела «Поэзия Великой Отечественной войны». Поэзия этого периода рассматривается как органическая часть истории русской литературы XX столетия и закономерная составляющая национальной культуры. Пособие состоит из двух частей: в первой предлагается общая характеристика литературы исторического периода 1941 – 1945 годов, выделяются жанровые и стилевые тенденции в поэзии военных лет, анализируются ее жанровые разновидности (публицистические жанры, повествовательные, исповедальная лирика). Во второй части отобраны наиболее важные для понимания самосознания эпохи тексты поэтов, которые частично анализируются, а также рекомендуются для самостоятельной интерпретации. Тексты сопровождаются вопросами и заданиями к ним.

Учебно-методическое пособие предназначено для студентов-филологов.

Оглавление

Вводные замечания.....	4
Часть I. Жанрово-стилевые тенденции в поэзии военных лет.	
Общая характеристика	6
1.1. Основные черты литературы военных лет и ее мифогенный потенциал	6
1.2. Диапазон публицистических жанров: от «науки ненависти» к проблеме самостоянья личности и народа.....	12
1.3. Повествовательные жанры: типология и поэтика баллады военных лет	17
1.4. Жанровое многообразие исповедальной лирики.....	29
1.4.1. Трансформация жанра дружеского послания	29
1.4.2. Духовные горизонты личности в любовном послании К. Симонова военных лет.....	34
1.4.3. Жанр разговора в «ленинградских» циклах О. Берггольц как обретение свободного сознания и самовыражения.....	42
1.5. Поэзии фронтового поколения: новая антропология и поэтика	47
1.6. Национальный миробраз в поэзии «старшего поколения».....	58
1.7. Тема «de profundis» в поэзии Великой Отечественной войны	67
Часть II. Тексты поэтов Великой Отечественной войны и задания к ним.....	
2.1. Публицистические жанры.....	77
2.2. Повествовательные жанры.....	83
2.3. Исповедальная лирика.....	99
2.4. Поэзия фронтового поколения.....	109
2.5. Поэзия старшего поколения.....	125
2.6. Массовая советская песня военных лет.....	130
Основная литература.....	135

Вводные замечания

Предлагаемое издание является учебно-методическим пособием к курсу «Русская литература 1920 – 1950-х годов» для студентов-филологов. В нем собран и систематизирован обширный материал поэзии Великой Отечественной войны, который представлен в антологиях по поэзии этого исторического периода или в конкретных авторских сборниках (поэзия А. Твардовского, К. Симонова, М. Дудина, Б. Слуцкого и т.д.). Практикум преследует цель дать общую картину развития поэзии 1941-1945 годов и первых послевоенных лет, выделить продуктивные тенденции ее развития и жизнеспособные моменты, важные для дальнейшего развития литературы, выявить наиболее значимые имена и произведения.

Развитие поэзии периода войны как особого этапа литературы определяется во многом внеэстетическими факторами. Онтологическая миссия человека – спасение нации как этноса (России и советского государства) – определяет перестройку литературного процесса в 1941 – 1945 годах. В нем ведущее место занимает поэзия: во-первых, потому что это наиболее мобильный род литературы (отвечающий сверхзадаче исторического времени), во-вторых, наиболее эмоциональный, напрямую выражающий самосознание и мироощущение человека; в-третьих, поэзия является наиболее доступным для масс родом литературы, что соответствует задачам ее развития в данное историческое время. Поэзия, развивающаяся в экстремальной ситуации, была понятна всем, актуальна для каждого и имела онтологическое значение.

Структура пособия. Пособие состоит из двух частей. Первая часть содержит общий обзор поэзии военных лет, характеристику основных тенденций ее развития, конкретный анализ текстов; вторая – включает тексты, а также вопросы и задания к ним.

Пособие преследует цель дать общую картину развития поэзии в ее основных тенденциях, важных аспектах, а также в именах и в наиболее знаковых текстах.

Первая часть пособия «**Жанрово-стилевые тенденции в поэзии военных лет. Общая характеристика**» включает аналитические разделы, в которых представлено осмысление поэзии 1941 – 1945 годов в современных исследованиях, ее общая характеристика как части литературы изучаемого периода. Главное внимание в ней уделено разворачиванию смысла жанрового своеобразия и стиливых тенденций в их конкретном проявлении, а также эстетических парадигм литературной эпохи; анализируется самосознание и мироощущение художников, отразившихся в поэзии, концепция человека, рассматриваются ключевые мотивы и концепты поэзии военных лет.

Распределение материала в практической части издания обусловлено двойкой целью: представить жанровую палитру в поэзии Великой Отечественной войны и одновременно сохранить поколенческий принцип. В

связи с этим предложены следующие критерии систематизации поэтических текстов. С одной стороны, выделены жанрово-стилевые тенденции: 1) публицистические жанры, или поэзия публицистического стиля; 2) повествовательные жанры; 3) исповедальные жанры, или лирика индивидуального переживания. С другой стороны, учитывается «поколенческий» подход: поэзия «фронтового поколения» и поэзия «старшего поколения» (стихи о войне Б. Пастернака, А. Ахматовой).

Выделяемые жанрово-стилевые тенденции отличаются рядом критериев: а) набором жанров, б) формами воплощения авторского сознания, в) характером мотивов и образов, г) лексическими и синтаксическими особенностями.

В расположении стихов соединились несколько параметров: учитывалась жанрово-стилевая тенденция, внутри нее – принадлежность стихотворения одному автору. Однако, например, поэзия фронтового поколения присутствует не только в «своем» разделе, но и в других. Например, их баллады включены в том числе и в раздел с повествовательными жанрами. Таким образом, стихи одного поэта могут оказаться в разных разделах. Это объясняется тем, что имелись сквозные жанры, актуальные для этого времени, востребованные поэтами разных выделяемых нами стиливых тенденций, как, например, баллада.

Вопросы к текстам и аналитические разделы направлены на выявление основных черт и особенностей жанрово-стилевых тенденций, их специфику, а также на их взаимодействие и пересечение. Обозначены актуальные тексты и даны варианты анализа некоторых жанровых разновидностей поэтических произведений (воззвание, баллада, послание). Учитывается особое значение отдельных поэтов, значимых в период военных лет (К. Симонов, А. Твардовский, М. Дудин, М. Кульчицкий, Б. Слуцкий и др.), а также общее значение стихов изучаемых лет, осознанных позже (цикл «Ветер войны» А. Ахматова).

В пособии предложены некоторые новые ракурсы изучения поэзии этого периода и намечены пути ее дальнейшего развития («Национальный миробраз в поэзии 1940-1950-х годов», «Тема de profundis в поэзии военных лет»).

Часть I

Жанрово-стилевые тенденции в поэзии Великой Отечественной войны.

Общая характеристика

1.1. Основные черты литературы военных лет и ее мифогенный потенциал

Вся литература периода военных лет (поэзия, проза, драма) занимает совершенно особое место в общем потоке истории русской литературы XX столетия. Это обусловлено тем, что она развивается в экстремальной, или экзистенциальной ситуации.

Каковы итоги развития литературы 1930-х годов? Нормативная эстетика (социальный реализм) узаконена «сверху» (на Первом съезде советских писателей в 1934 г.) и практически осуществлена. Построен космос советской культуры: сформирована идеомифология, закрепляющая новую систему ценностей. Во второй половине 1930-х годов начинается застой литературы, который выражается в ее иллюстративности, искажении реальности, литература воспроизводит общие схемы и штампы. Кризис ощущается самими писателями, прежде всего, как тотальная несвобода. Литература переживает «наркоз» идеи (А. Гачев), она поверила в возможность построить новый мир человеческими силами: рванулась в светлое завтра – а завтра началась война.

На этом фоне безусловны духовные прозрения художников 1930-х годов, которые вышли к сути и смыслу происходящего. Художественные открытия литературы заключаются в следующем. Первое: осознана трагедия мыслящей личности в новом обществе, в котором разыгрывается «дьявольский маскарад», уничтожена культура и обречен художник, способный нести слово истины («Мастер и Маргарита» М. Булгакова). Второе: страна превращена в пыточный лагерь, поставлена на колени; тюрьмы переполнены невинными жертвами («Реквием» А. Ахматовой). Третье: происходящее в реальности – абсурд, что высказано обэриутами, обратившимися к поэтике абсурда, в частности, Д. Хармсом. Четвертое. Не только «потаенная» литература, но и официально признанные художники осознают ложь системы: М. Шолохов в романе «Тихий Дон» показал обреченность человека из народа, который осознал антинародную сущность новой власти (Григорий Мелехов).

Следует учитывать, что вся литература советского периода развивалась в ситуации войны. Родившись в противоречиях Первой мировой войны, пройдя эпоху войны гражданской, новое общество вступило в эпоху мира, который всегда осознавался как преддверие войны. Это ощущение преддверия войны накануне ее достаточно точно передала советская литература. Б. Горбатов писал в октябре 1941г.: «Вспомни предвоенные годы. Над всем нашим поколением вечно висел меч войны. Мы жили, трудились, растили детей, но ни на минуту не забывали: там, за нашей границей, сопит, ворочается злобный зверь. Война была нашим соседом. Дыхание гада отравляло и труд, и жизнь, и любовь. И мы

спали тревожно... Ждали»¹. Ситуация «накануне» была отражена и в самой литературе 1930-х годов (М. Булгаков «Адам и Ева», пьеса А. Афиногенова «Далекое» и т.д.).

Новый этап развития литературы начинается в 1941 году, так как война вызвала к жизни новое мироощущение. Экстремальная ситуация направила силы личности на более высокие цели, чем осмысление противоречий социальной системы. Самым местом в истории человек становится защитником не только советского строя, но нации как этноса, национального опыта России в ее тысячелетнем развитии. Это время, когда интересы советского государства и национальные (общенародные и индивидуальные) совпали.

Всю литературу периода Великой Отечественной войны следует рассматривать как форму художественного освоения исторической ситуации и как средство воздействия на нее. В литературе военных лет происходит перестройка родо-жанровой системы, важнейшее место в ней занимает поэзия. Вместе с тем следует говорить и об общих чертах литературы этого времени.

1. Вся литература создает образ национального мира и формирует модель поведения человека на войне и в тылу. Литература отражает такое состояние бытия, когда *интересы конкретного человека и государства совпадают*. Особенно это ощутимо по сравнению в литературой 1930-х годов, когда литературный процесс состоял из разнонаправленных потоков. С одной стороны, в нем обнаруживался массив литературы социального реализма (романы о революции, производственный роман, массовая советская песня и др.); с другой стороны, значимы художественные открытия реалистической эстетики («Тихий Дон» М. Шолохова и др.); с третьей стороны, в 1930-е годы развивается нереалистическая эстетика («Счастливая Москва» и «Голос отца» А. Платонова, «Мастер и Маргарита» М. Булгакова, «Реквием» А. Ахматовой, поэзия О. Мандельштама и др.).

2. В литературе военных лет находит прямое выражение всеобъемлющий социально-исторический (эпический) конфликт. Национальный мир предстает как единое целое по своим существенным интересам и целям. Литература воспроизводит духовное единство нации, когда общее преобладает над частным: в ней «я» рассматривается как часть «мы», национального целого, и эти общенациональные свойства существенней частных и индивидуальных. В центре национального мира («нас») находится национальный герой, изображенный как героическая личность, цельный народный характер в самых разных вариантах его воплощения.

3. В литературе периода войны более востребована эстетика социального реализма, его героическая энергетика и идея жертвенности во имя социальных идеалов оказались наиболее адекватной новым задачам литературы. Мифология советского космоса в литературе военных лет становится

¹ Горбатов Б. Собр. соч. в 5 т. Т. 4. М., 1956. С. 219 — 220.

отражением государственно-национальных интересов. Частично сохраняется реализм, но присутствуют романтизм и модернизм (у поэтов Серебряного века, как А. Ахматова и Б. Пастернак).

4. Можно говорить об общих особенностях поэтики. Во всех родах литературы мы обнаруживаем прямое выражение авторской позиции, ее публицистичность, или прямое воплощение эстетического идеала. Сближаются этика и эстетика, нейтрализуются средства выразительности. В поэзии преобладает поэтика безыскусности.

Необходимо поставить проблему изученности литературы этого периода. Литература военных лет и второй половины 1940-х годов до 1990-х рассматривалась с позиций советской идеологии². В последние двадцать лет она уходит из поля зрения исследователей как предмет научного интереса: во-первых, как вариант советской литературы, трактуемой в современной ситуации с отрицательным знаком; во-вторых, как нечто очевидное и понятное, ставшее массовым достоянием и перешедшее в массовую культуру (песни, исполняемые в разных вариациях в День Победы). Вместе с тем, очевидно, что необходим новый взгляд на характер развития литературы этого периода и на ее место в историко-литературном процессе середины века: с одной стороны, в аспекте ее связи с национальной культурой в целом; с другой – в связи с логикой развития русской поэзии.

Новый взгляд на литературу периода войны представлен в учебнике 2014г. «Русская литература XX века: 1930-е – середина 1950-х годов» (под ред. Н.Л. Лейдермана, М. Н. Липовецкого, М.А. Литовской). Его авторы справедливо отмечают, что литература периода войны как никакого другого периода советской истории была мифологизирована: окутана флером «героики боев» и «воинствующего гуманизма», она в советском литературоведении всегда оставалась той же областью преданий и легенд, какой была с момента своего рождения. Несмотря на очевидную смену мировоззрения в последующие эпохи 1970-1980-х г. и далее оценки литературы периода самой войны так никогда и не пересматривались. Здесь действовали и продолжают действовать формулы: «Священная война» — «Священный Подвиг Народа» — «Священная Победа» — «Священная Память» — «Священная Литература»³.

В учебнике уточняется важная проблема литература и власть. Глубоко ошибочно весьма распространенное мнение о том, что в войне, ведущейся к

² См. издания общего характера: Абрамов А. Лирика и эпос Великой Отечественной войны: Проблематика. стиль. Поэтика. М. 1987; Кузьменко Ю. Советская литература вчера, сегодня, завтра. М., 1981 (Гл. «Эпос Великой Отечественной»); История русской советской поэзии. 1941 —1980. Л., 1980. (Гл. 1,2).

³ См.: Русская литература XX века: 1930-е – середина 1950-х г. В 2-х т. Т. 2. Учебник. М.: Академия, 2014. С. 440-442.

тому же между двумя тоталитарными режимами, власть «ослабляется». Это не так, она лишь меняет формы воздействия на массы, вырабатывая особые средства влияния на них. Самое понятие «литература войны» включает в себя всю совокупность военных текстов, грани между которыми во время войны разрушаются. И. Эренбург писал: «Пора оставить деление на рубрики и на категории. Неужели если статья подана в виде драмы или в виде поэмы, она становится высокой литературой, а если она написана прозой, она только газетная статья для рубрики «Агитация»?»⁴.

Исследователи доказывают, что все основные темы советской литературы периода войны заданы пропагандистской машиной. В действительности же происходит естественный процесс: война резко изменила оптику для масс; власть, вся ее проблематика неожиданно стали личным, в прямом смысле кровным делом каждого, вопросом жизни и смерти. Не только по содержанию, но и по характеру это была новая линия: «очеловеченная» модель советской идеологии». Новый характер «очеловеченной» идеологии войны проявился в первых же словах Сталина, обращенных им к массам после начала войны, в самом обращении «Братья и сестры!». Это был новый голос власти. Режим был вынужден решительно отбросить старые формы, и в этом проявилась его действительная сила, а не слабость, его способность к маневрированию, а не поражение. Как известно, более 1000 советских писателей оказалось на фронте; большинство — в качестве военкором. Половина из них была награждена боевыми орденами, 18 человек стало Героями Советского Союза, каждый четвертый (275 человек) погиб. «Сражающаяся литература» — эта официальная формула на протяжении полувека определяла характер советской литературы⁵.

В литературе военных лет (до 1946 г.) наблюдается наиболее высокий порог правды. Мерой истины о войне были сводки информбюро. Важно отметить, что для военных лет характерно отсутствие критики. Это объяснялось тем, что «очеловеченная» модель советской идеологии не нуждалась в опосредующей критике, а советская критика иной быть не могла. Действительно, «на линию огня» советская критика вышла в своем традиционном виде только в 1944 году, когда произошел перелом в войне. Это опять была хорошо знакомая форма «резкого осуждения»⁶.

Мифологическая парадигма литературы 1940-1950-х осознана уже в работах 1990-х⁷. Статья О.О. Корниенко посвящена исследованию становления коллективно-мифологического сознания в литературе 1930-х годов; в ней

⁴ Цит. по кн.: Русская литература XX века: 1930-е – середина 1950-х г. В 2-х т. Т. 2. Учебник. М.: Академия, 2014. С. 442.

⁵ Русская литература XX века: 1930-е – середина 1950-х г. В 2-х т. Т.1. С. 442 – 444.

⁶ Русская литература XX века: 1930-е – середина 1950-х г. В 2-х т. Т.1. С. 454.

⁷ Лейдерман Н.Л. От мифов о войне к правде о человеке // Урал. 1995. № 10 – 11; Корниенко О.О. Мифический модус социалистически ориентированной литературы 30-х годов XX века // Питання літературознавства. Науковий збірник. Вып. 72. Черівці: «Рута», 2006.

обозначены основные мифы советской литературы как идеомифологии в их генезисе и развитии от 1920-х к 1930-м годам.

В статье обосновываются базовые положения мифологической модели советской идеологии и литературы. В основе статьи лежит идея о том, что русская революция – как акт и процесс – представляет собой «космизацию» дореволюционного хаоса в «отдельно взятой стране», притом, что в других странах он сохраняется. В новом идеологическом пространстве используются архаические национальные модели мышления, только мифологические структуры обретают «функционально-семантическое переосмысление»⁸. Доминантно-репрезентативная модель защиты нового мира 1920-х годов сменяется в 1930-е мифопоэтическим комплексом социального рая на земле, что подразумевает очередную защиту новой земли. Во-первых, остается противостояние света и тьмы, столкновение новых и старых представлений (строителей нового мира и вредителей) как основа конфликтной системы, например, в производственном романе («Время, вперед!» В. Катаева, «День второй И. Эренбурга и др.). С другой стороны, развивается миф о жертве героя (вспомним «Оптимистическую трагедию» Вс. Вишневского). Наиболее подробно и полно мифология советского космоса развита и прояснена в фундаментальной коллективной монографии «Соцреалистический канон» (СПб., 2000) и в ряде других работ Е. Добренко. Многие мифы советской эпохи сохраняют свое значение и в литературе 1940-х годов.

Великая Отечественная война лишь частично «отбраковывает» их соответственно новой социально-исторической ситуации. В литературе военных лет происходит «перекодировка» мифов при сохранении базовых идеологем: 1) ведущим выступает миф жертвоприношения; 2) сохраняется миф о Родине – Союзе советских социалистических республик как великом советском народе с актуализацией прошлых побед национальной истории; 3) обретает особую актуальность миф о связи отцов и детей и преемственности поколений. Вместе с тем рождаются и новые мифы.

Каковы особенности функционирования идеомифологической системы в период войны? С одной стороны, как мы отметили выше, еще более усиливается социальный диктат, литература становится «голосом власти»; с другой стороны, в реальном литературном процессе очевиден ответный стихийный отклик художников на требуемое. В общей установке на победу образуется *органическое* единство государства и литературы. Принято считать, что литература военных лет – наиболее «идеологизированный» массив советской литературы. И это так. И вместе с тем картина развития поэзии военных лет представляется более сложной мировоззренчески и эстетически, притом, что общий пафос устремления к победе и обретению свободы нацией

⁸ Корниенко О.О. Мифический модус социалистически ориентированной литературы 30-х годов XX века // Питання літературознавства. Науковий збірник. Вып. 72. Черівці: «Рута», 2006. С. 157 - 158.

сохраняются. *Разные потоки литературы оказались в этот период как бы идущими в одной упряжке (параллельно) и часто звучащими в унисон. В обозначении и частичном исследовании этих процессов заключается цель этого пособия.*

Назовем основные мифы поэзии военных лет, которые сопряжены с жанрово-стилевыми разновидностями поэзии: во-первых, в поэзии развиваются *миф жертвоприношения* (баллада); во-вторых, происходит возрождение *мифа о русских людях* – о русскости как особом качественном составе, определяющем жизнь нации (К. Симонов «Ты помнишь, Алеша», П. Коган «Есть в наших днях» и т.д.); в-третьих, важное место в поэзии военных лет занимает *миф о фронтовом братстве* как особом коллективе товарищей; в-четвертых, появляются новые аспекты в гендерной проблематике: «Волжская баллада» (Л. Ошанин), цикл «С тобой и без тебя» К. Симонова.

Общеизвестно, что война носила двойственный характер и была крайне противоречивым историческим событием. С одной стороны, она велась советским государством во имя освобождения народа от порабощения и уничтожения, т.е. осуществлялась во имя самых высоких целей – спасения нации как этноса. С другой стороны, она преследовала цель порабощения этого же самого народа после ее окончания, так как оставался неизменным по своей сути сталинский режим.

Все это нашло отражение в лирике и всей литературе уже военных лет и, тем более, послевоенных.

Далее мы обратимся к рассмотрению поэзии военных лет и некоторых тенденций ее дальнейшего развития. Предварительно необходимо уточнить ее место в литературном процессе 1930- 1940-х годов. Авторы издания «Соцреалистический канон» (2000) справедливо выявляют периоды развития поэзии, которая обретает свой расцвет именно в период Великой Отечественной войны. Они выстраивают следующую хронологию.

1930 – 1935 («вытеснение лирики»);

1936 – 1941 (лирический взрыв без лирического Я);

1941 – 1945 (расцвет лирики в борьбе за жизнь); лирика обретает право на самовыражение;

1946 – 1954 («оглушение лирики» и борьба за самовыражение)⁹.

Еще одной важной особенностью развития поэзии в годы войны следует считать ее освобождение от направляющего влияния прозы, как это было в 1930-е годы.

Далее мы обратимся к жанрово-стилевым тенденциям поэзии военных лет. Само их выделение позволяет сделать срез достаточно большого массива

⁹ Менцель Б. Советская лирика сталинской эпохи: мотивы, жанры, направления // Соцреалистический канон. СПб.: Академический проект, 2000. С. 959.

многочисленных текстов этого периода, выявить ключевые проблемные блоки поэзии, ее семантические (смысловые) звенья и мотивную систему.

Три выделяемые нами жанрово-стилевые тенденции – публицистические жанры, повествовательные и исповедальные (или лирика индивидуального переживания)¹⁰ – вместе отражают разные стороны войны, дают многогранный и целостный образ исторической эпохи и воюющего человека и выполняют разные функции. *Публицистические жанры* (они появились ранее других и выразили национальное потрясение), играли мобилизующую роль призыва, клятвы, представляя панорамный образ войны, обозначив масштаб случившегося. *Повествовательные жанры* (история, баллада, рассказ, легенда) отражают событийный план войны, ее эпический масштаб, внешний костяк событий, они представляют образ воюющего народа, изображают ее героев. *Исповедальная лирика* (письмо, исповедь, разговор, дневник) рассказывает о внутреннем мире воюющего человека, духовных координатах его существования. Наряду с ними мы выделяем поэзию «фронтového» поколения и «старшего» поколения как иной срез потока поэзии военных лет. Выделенные тенденции, безусловно, не охватывают всего ее многообразия.

1.2. Диапазон публицистических жанров: от «науки ненависти» к проблеме самостоятельности личности и народа

Хронологически развитие **публицистических жанров** приходится на 1941-1942 годы. В стихах воссоздается панорамный образ национального мира. Наиболее характерными произведениями являются «Священная война» В. Лебедева-Кумача, «Клятва над кровью» А. Твардовского, стихотворение П. Шубина «Наша земля», «Клятва» М. Светлова и некоторые другие. Во многих текстах жанр вынесен в заглавие: воззвание, клятва, призыв. В основе сюжетов всех текстов лежит эпический конфликт: «наша земля» («страна огромная») и мир врага, где и тот, и другой представлены как два обобщенно-плакатных образа, в одной цветовой гамме – белой («свои») и черной («чужие»). Конфликтная система в стихах реализуется идентично. В создании как национального мирообраза, так и германского топоса используются фольклорные принципы и штампы массового сознания: «смертный бой», «силы темные», «поля просторные», «крылья черные», «ярость благородная», «проклятая орда», «материнское сердце», «зверь железный» и т.д. Используются постоянные эпитеты, многочисленны инверсии.

Более всего это очевидно в «Священной войне», где преобладают фольклорные принципы организации сюжета и грамматико-синтаксических конструкций. Национальный мирообраз создается на основе нескольких

¹⁰ Впервые были намечены А. Абрамовым. См.: Абрамов А. В огне великой войны. Воронеж, 1987. С. 24 – 38.

семантически нейтральных существительных: родина (страна) – поля просторные – ярость – бой (война). В противоположность пространственному образу России мир врага представлен ментально: нейтральная по значению общеупотребительная лексика уступает место оценочной – существительным с негативной семантикой («душители», «наильники», «грабители», «мучители людей», «нечисть», «отребье человечества»), где все понятия являются синонимами.

Тема «священной войны» в стихотворении Лебедева-Кумача обуславливает безапелляционный тон авторского высказывания. Его констатирующий характер находит выражение не только в лексико-семантических средствах, но и в грамматических, синтаксических и ритмико-интонационных структурах. В «Священной войне» все глаголы стоят в побудительном наклонении со знаками восклицания в конце («Вставай, страна...», «Пусть ярость ... вскипает», «Дадим отпор», «Загоним пулю ...» и т.д.). Обратим внимание на систему мотивов в стихотворении, среди которых преобладают мотивы призыва и воззвания, физического уничтожения врага и его безусловного изгнания с русской земли, непобедимости России.

Часто обобщенно-символический образ России дан не только в настоящем, но и в историческом ракурсе – от татаро-монгольского нашествия («проклятая орда» в «Священной войне») до более поздних посягательств, которые все завершались одинаково. Приведем пример из текста А. Твардовского «Наша земля»:

... Крались морем свеи и варяги,
К горним новгородским теремам,
Рыцарей немецких злые стяги
Шли огнём по тихим деревням.

Шли-то шли — назад не возвращались:

В вотчинах собольих и иных
Лопухи лесные, не печалась,
Прорастали сквозь скелеты их.

Стихи публицистического стиля написаны от имени «мы», в них присутствует обобщенно-личный автор, голос которого абсолютно сливается с народным «хором». Характерно, что массовая советская песня и авторские тексты по своей основной интенции, по образному строю, по мотивной структуре во многом сходны.

Название стихотворения А. Твардовского «Клятва над кровью», очевидно, восходит к русскому понятию «клятва на крови», или «Спас на крови»¹¹. В национальной истории выражение «на крови» подразумевало –

¹¹ В национальной истории известен Собор Воскресения Христова на Крови, или Храм Спаса-на-Крови в Санкт-Петербурге — православный мемориальный однопрестольный храм во имя Воскресения

кровь невинной жертвы; собор или храм сооружался «на крови» невинной жертвы и во имя ее спасения. *Собор Воскресения Христова на Крови, или Храм Спаса-на-Крови* в Петербурге указывал на кровь царя Александра II, убитого народовольцами. «Клятва над кровью» Твардовского – трансформация христианской модели: это клятва повествователя от имени воинов об отмщении. Основой лирического сюжета становится описание невинных жертв – детей. «Дороги войны» для повествователя – это «Плач и стоны малюток у дымных костров», «Детской кровью дымились пути на восток», перечисляются города, «плававшие в детской невинной крови», «Лили Кровь из ребячьих разорванных жил», «На дорогах народного горя не счесть / Безыменных, затерянных, детских могил». Слово «кровь» пишется часто с заглавной буквы, тем самым символизируется, обретает аллегорический смысл. Мотив «крестного народного пути» и ярости мотивируют в тексте Твардовского клятву воинов над детской кровью: «Слушай воинов, Родина-мать. / Мы клянемся над кровью – / Огнем и мечом / Наше будущее отстоять». Как видим, лирическое обобщение остается в рамках «общих мест» поэзии войны и лозунгов.

Многие стихи, как видим, написаны в одическом стиле. Обратная сторона одической традиции — *инвектива*. Поэзия времен войны предоставляет чрезвычайно широкий спектр стихотворных инвектив — а, вернее, «науки ненависти». Она не ограничивается в годы войны лирикой, а пронизывает собой всю литературу войны. **А. Сурков** пишет очерк «Мечь», стихотворения «Я пою ненависть», «Ненавижу», «Я пою мечь», «Строки гнева», «Враг вошел в мой дом», «Клятва над кровью». **А. Толстой** — статьи «Я призываю к ненависти», «Фашисты ответят за свои злодеяния», «Кровь народа», «Убей зверя», «Возмездия!», «Низость убийц». **А. Твардовский**: «Слово ненависти», **И. Эренбург**: «Убей», «Оправдание ненависти» и т.д. В стихах публицистического стиля особое место занимали *мотивы ненависти и мести*. В этом ракурсе обращает на себя внимание стихотворение К. Симонова «Убей его!», в котором не только оправдывается убийство, но его отсутствие расценивается как предательство родины.

В стихотворении «Убей его!» (позже озаглавлено «Если дорог тебе твой дом...») Симонов смоделировал ситуацию экзистенциальной безысходности индивида в условиях войны, максимально «очеловечив» эту ситуацию, приблизив ее к читателю. В этом смысле последняя строфа особенно характерна именно своей доступностью каждому — «не ты, а он»: «Так убей же фашиста, чтоб он, / А не ты на земле лежал, / Не в твоём доме чтобы стон, / А в его по мертвым стоял. /..Так хотел он, его вина — / Пусть горит его дом, а не

Христов; сооружён в память того, что на этом месте 1 [13] марта 1881 года в результате покушения был смертельно ранен император Александр II (выражение *на крови* указывает на кровь царя). Храм был сооружён как памятник Царю-Мученику на средства, собранные по всей России.

твой, / И пускай не твоя жена, / а его пусть будет вдовой. / Пусть исплчется не твоя, / А его родившая мать, / Не твоя, а его семья / Понапрасну пусть будет ждать». И лишь после этой интенсивной инвективы появляется лирическое обобщение: «Так убей же хоть одного! Так убей же его скорей! Сколько раз увидишь его, / Столько раз его и убей!». Таким образом, стихотворный призыв оказывается обращенным непосредственно к тебе (это местоимение повторяется в тексте 36 раз). Это все непременно случится (уже как бы происходит), если ты не убьешь немца: «Знай: никто ее не спасет, / Если ты ее не спасешь. / Знай: никто его не убьет, / Если ты его не убьешь. / И пока его не убил, / То молчи о своей любви, / Край, где рос ты, и дом, где жил, / Своей родиной не зови». Целую строфу Симонов посвящает одной мысли, все содержание которой сводится к тому, что убить должен именно ты: «Если немца убил твой брат, / Если немца убил сосед, / Это брат и сосед твой мстят, / А тебе оправданья нет. / За чужой спиной не сидят, / Из чужой винтовки не мстят. / Если немца убил твой брат, / – Это он, а не ты, солдат». От убийства нельзя уйти, нельзя спрятаться даже за спину брата.

В публицистических жанрах работали не только художники, придерживающиеся эстетики социального реализма (К. Симонов, М. Исаковский, А. Сурков и др.), но и поэты «старшего поколения». С этой точки зрения, важно обратиться к циклу А. А. Ахматовой «Ветер войны» (1941 – 1945). Он состоит из 15 стихотворений и его открывает стихотворение «Клятва». Первый программный текст определяет основной тон цикла и выражает его смысловый пафос («...нас покориться никто не заставит»); завершается «Ветер войны» микроциклом «Победа» и стихотворением «Памяти друга». Таким образом, в нем отражен путь нации от ее клятвы – выстоять к победе, это его имплицитный «сюжет».

В цикле Ахматовой две клятвы: стихи «Клятва» и «Мужество». Оба они только внешне напоминают воззвания и призывы, о которых мы говорили ранее. Первая «Клятва»:

И та, что сегодня прощается с милым, -
Пусть боль свою в силу она переплавит.
Мы детям клянемся, клянемся могилам,
Что нас покориться никто не заставит!¹².

В стихотворении, во-первых, отсутствует пространственный образ России и внешний план событий, тем более, образ врага. Во-вторых, клятва отражает внутреннее состояние личности, речь идет о необходимости обретения духовной силы женщинам, провожающим «милых», и всем остальным, на плечи которых легло тяжелейшее испытание. Отказ «покориться» у поэта подразумевает значение приобретения внутренней силы, духовной стойкости для сопротивления насилию. *Здесь отсутствуют понятия «мечь»,*

¹² Ахматова А. Соч. в 2-х томах. Т.1. М.: «Правда», 1990. С. 207.

«ненависть», как и любые характеристики «врага». Однако, как и в предыдущих стихах, голос лирической героини сливается с народным: есть только «мы», решающие свою судьбу.

Мотивы значения внутренней стойкости человека и его силы духа развиваются и углубляются поэтом в стихотворении «Мужество». Событие войны рассматривается поэтом в христианской ценностной парадигме.

Мы знаем, что ныне лежит на весах
И что совершается ныне.
Час мужества пробил на наших часах,
И мужество нас не покинет.
Не страшно под пулями мертвыми лечь,
Не горько остаться без крова, -
И мы сохраним тебя, русская речь,
Великое русское слово.
Свободным и чистым тебя пронесем,
И внукам дадим, и от плена спасем
Навеки!

Спасение нации видится поэтом в христианском смирении с теми испытаниями, которые выпали на ее долю. Эти стихи правомерно рассматривать в контексте творчества поэта 1930-х годов, и в частности, поэмы «Реквием», законченной в 1940 (в двухтомнике Ахматовой 1990 г. он помещен перед циклом «Ветер войны»). В этом ракурсе война, обрушившаяся на России, прочитывается Ахматовой как Апокалипсис и наказание ей за сталинский террор. С нашей точки зрения, поэт опускает тему насилия и мести, развиваемые в основной массе стихов, и этим Ахматова еще раз констатирует свою оппозицию в исторической эпохе и другое мировоззрение, но подтверждает свою причастность к судьбе нации в ее общей трагической участи.

Следует указать на то, что Ахматова выражает в тексте свою принадлежность к акмеистской парадигме. Россия для нее не социально-политическое устройство, а историко-культурная целостность. Поэтому почти половину текста (5 из 10 строк) занимает лирическое обобщение – идея сохранения «русской речи». Нация – это созданная на протяжении ее существования культура: «И мы сохраним тебя, русская речь, / *Великое русское слово* / Свободным и чистым тебя пронесем, / И внукам дадим, и от плена спасем / Навеки!» (Выделено нами – О.Д.). Поэт вводит оппозицию физического существования и духовной ипостаси человека и нации, поэтому «Не страшно под пулями мертвыми лечь, / Не горько остаться без крова». В рамках культурфилософии Ахматовой и христианского мироощущения душа человека бессмертна, как и бесконечен кругооборот культуры.

Если первым мотивом цикла следует назвать мотив мужества, то вторым – мотив памяти, что тоже отличает лирику Ахматовой от общего массива стихов, вместе с тем сближая ее с поэзией А. Твардовского, О. Берггольц, Ю. Друниной.

1.3. Повествовательные жанры: типология и поэтика баллады военных лет

Среди повествовательных жанров, к которым мы относим истории, легенды, рассказ, центральное место занимает баллада. В поэзии военных лет можно говорить о возрождении жанра **баллады** и его трансформации.

Теория баллады. В европейской и русской романтической лирике балладой называют «гибридный, литературный, стихотворный жанр, совмещающий признаки лирики (экспрессивные реакции речевых субъектов на события), эпики (повествовательная фабула и событие встречи) и драмы (диалогические реплики персонажей)»¹³.

Баллада – жанр, непосредственно связанный с исторической жизнью народа. В основе сюжета баллады лежит предание, легенда, *исключительное, страшное, необыкновенное* событие, к которому персонажи и народное мнение выражают свое эмоциональное отношение. Романтики сразу же обратили внимание на жанр баллады. В нем было удобно опереться на произошедшую в средневековье историю и раскрыть психологические мотивы поведения действующих лиц, обусловленные не только личной логикой персонажей, но и независимыми от них внешними законами. Баллада в то же время предоставляла поэту широкую возможность выразить внутренний мир личности. Своими обработками народной баллады романтики создали литературную балладу с обязательным *фантастическим или мифологическим сюжетом*, подчеркнув господство высших сил или рока над человеком.

Все названия баллад условны и связаны с тем, какой сюжет развивается в ней. В литературной балладе любое историческое или легендарное предание может стать сюжетом, в том числе современное. Историческое время и историческое место действия в балладе условны. На самом деле все действие совершается вне истории и вне конкретного пространства. Время и пространство баллады – это вечность, живущая по постоянному графику: утро, день, вечер, ночью. Все временное, исторически преходящее отступает на второй план; постоянные места в балладе (топосы) – горы, холмы, реки, равнины, небо, леса. Они опять-таки не прикреплены к какой-либо одной стране (или прикреплены условно). Действие баллады разворачивается на виду всей вселенной, как во времени, так и в пространстве. Человек в балладе поставлен лицом к лицу с вечностью, со своей судьбой. В таком сопоставлении главную роль играют не его социальное или материальное положение, знатен он или незнатен, богат или беден, а коренные свойства и всеобщие чувства. К ним относятся переживания любви, смерти, страха, надежды, гибели, спасения. Человек в балладе отвергает свою судьбу, а судьба, становясь еще более свирепой, настигает его и является в еще более страшном образе.

¹³ Теория литературных жанров (Под ред. Н. Тмарченко). М., 2011. С. 125.

1. Основной признак баллады – своеобразие сюжета. Он строится «на переходе границы между «здешним» и потусторонним мирами персонажем из иного мира и о встрече его с человеком, которая заканчивается катастрофой»¹⁴. Подчеркнем особенности балладного сюжета и хронотопа в отличие от близких жанров. Например, сказка тоже строится на событии встречи «здешнего мира» и потустороннего; в ней чудесное событие подразумевает перемещение героя в иной мир, в котором герой, победив смерть, преобразившись и получив волшебные предметы, возвращается назад. Сказка имеет счастливый конец. Баллада – трагический жанр. В ней все иначе. Переход персонажа из «иного» мира в этот и контакт с «земным» героем губителен для последнего, и заканчивается такая встреча катастрофой. Он может погибнуть или навсегда лишиться душевной гармонии, но может произойти и нечто необратимое и губительное и для «пришельца», либо для обоих участников встречи¹⁵. Функция такого «возвращения» в балладе – не восстановление справедливости (как в сказке), а указание на существование непознанного иррационального мира, разрушающего поверхностную гармонию. Иной мир может быть представлен по-разному: возвращение мертвого жениха или невесты (баллады В. Жуковского), функцию умершего может выполнять голос музыкального инструмента – дудочка, ветер, волны («Тростник» М. Лермонтова), еще одна группа персонажей из иного мира – демонические существа, обитающие в природе и несущие смерть встречным. Классическая баллада И.-В. Гете «Лесной царь» наиболее полно выразила эту зависимость человека от сверхъестественных сил, а также обреченность человека в противостоянии им. Таким образом, встреча с мистическим и иррациональным – смысловой стержень баллады.

2. Важнейший признак композиционно-речевой структуры баллады – сочетание речи повествователя (как правило, от третьего лица) с диалогом персонажей из «здешнего» и «потустороннего» миров, который служит формой контакта между ними. Это ритуальный диалог, и он движется от устроенного миропорядка к его нарушению, а роль центра принадлежит месту гибели¹⁶. Вместе с тем баллада содержит черты драмы – «сконцентрированного действия», т.е. динамики событий с четким выделением завязки – развития действия – кульминации – развязки.

Деканонизация баллады начинается уже в конце 18 – 19 века. В XX столетии балладные мотивы развиваются в поэзии Серебряного века у символистов и акмеистов, развивающих традиции романтизма (А. Блок, А. Ахматова, Н. Гумилев и др.).

¹⁴ Теория литературных жанров. С. 125.

¹⁵ Теория литературных жанров. С. 126.

¹⁶ Теория литературных жанров. С. 128.

Существенную трансформацию баллады мы наблюдаем в поэзии военных лет. Литература социального выбора нуждалась в героико-трагической семантике баллады.

Значение баллады в поэзии военных лет было отмечено А. Абрамовым, он же собирает тексты баллад по авторской принадлежности, выделяя их некоторые разновидности¹⁷. **П. Антокольский:** «Баллада о мальчике, оставшемся неизвестным» (баллада мщения), «Баллада растущих чисел», «О парне из гитлеровской дивизии», «Черноморская баллада», «Баллада о том, как спасся Жан Лекок». В сборнике **И. Сельвинского** «Баллады и песни» помещены «Баллада о танке КБ», «Баллада о мальчике», «Баллада о боевом знамени», «Баллада о Лааре».

Типология баллады военных лет. Содержание и поэтика баллады военных лет реализуется в нескольких ее основных разновидностях. Во-первых, развивается *баллада о герое*, в основе которой раскрывается героическая гибель персонажа; во-вторых, *баллада о дружбе* стала знаком исторического времени, раскрывая особую тему воинского братства (товарищества в терминологии традиций русской литературы, идущей от «Тараса Бульбы» Н. Гоголя). С ней коррелирует третий тип – *баллада о предательстве* (отступничестве) и верности. Система мотивов и ключевых концептов свидетельствует об их тесной связи и пересечениях. Иногда говорят о философской балладе (А. Недогонов).

Рассмотрим некоторые виды баллады: «Баллада о Сергее Кускове» Л. Ошанина, «Баллада о дружбе» С. Гудзенко, «Волжская баллада» Л. Ошанина, «Баллада о гнезде», «Гильза» А. Недогонова, «Баллада об отступничестве» А. Твардовского.

А аспекте трансформации жанрового канона одна из наиболее характерных баллад о герое – «**Баллада о Сергее Кускове**» Л. Ошанина.

Отметим, что баллада оказалась для поэта наиболее важным для самовыражения жанром: им написано несколько десятков баллад. Отметим жанрово-стилевое многообразие баллад Ошанина: сюжетные баллады («Волжская баллада», «Баллада о смерти»), лирические («Баллада о матери»), иронические, как он сам определяет, «улыбчивые» («Баллада о мальчике и мужчине», «Баллада о жизни легкой и удобной»), психологические («Баллада о поисках себя», «Баллада о погибшей симфонии») и т.д.

«**Баллада о Сергее Кускове**» (1945) – литературная баллада, своеобразное историческое или легендарное предание. В отличие от традиционной баллады историческое время в ней конкретизируется (время войны). Все баллады периода Великой Отечественной войны связаны с исторической жизнью народа, и война осмыслена в них как эпохальное

¹⁷ См.: Абрамов А. В огне великой войны. Воронеж, 1987. С. 157 – 206.

событие жизни нации. Все, не имеющее к ней прямого отношения, опускается как временное, преходящее. Баллада «освобождена» от деталей и случайностей.

Развитие баллады в поэзии военных лет обусловлено самой природой жанра: в ее основе лежат необыкновенные, исключительные события. В балладе о Сергее Кускове развивается фантастический сюжет: она о смерти и бессмертии героя (баллада о подвиге) и о безусловной обреченности немецкой армии.

В ней подчеркнута достоверность и как бы «документальность» происходящего, которая выражена в имени и фамилии персонажа – Сергей Кусков. Во-первых, это распространенные русские реалии, во-вторых, фамилия метафорична (герой – часть от целого).

Баллада начинается подвигом и гибелью персонажа: командир на «смерть позвал смельчаков». Сергей Кусков первым делает два шага из строя, подразумевается, что и другие готовы исполнить то же самое. Герой в балладе военных лет превышает человеческие возможности. Трагизм баллады сохраняется – Сергей Кусков гибнет. В поведении героя баллады выражены народные представления и эмоциональное отношение к происходящему.

Основным содержанием баллады становится не его гибель, о ней сказано в первых строках («И, выполнив долг, / Под вражьим огнем / На землю Кусков упал»). В балладе три строфы: в первой сообщается о гибели и одновременно о спасении героя (баллада написана от третьего лица).

Погибший Сергей Кусков оживает, или «воскресает» благодаря мистическому спасению, он выхаживается женщиной, как бы самой природой.

Посмертно Героем его нарекли.

Но когда опустилась мгла,

Женщина в пепле родной земли

Живым его нашла.

От вражьего взгляда укрыла его

Густою лесною тьмой.

Прохладой летом лечила его,

Теплом лечила зимой.

Литература военных лет широко использует славянский архетип матери-сырой-земли. Мотив «воскресения» из пепла, очевидно, усиливает его семантикой античного мифа о воскресшей птице феникс. События баллады измеряются временами года (лето, зима, весна) и временем суток (ночь, день, утро, вечер). Пространство в балладе о Кускове тоже условно по законам жанра. Ее основным топосом является «родная земля», Россия; все остальные «постоянные» места, или локальные топосы внутри страны абстрактны: горы, холмы, реки, равнины, леса.

В основе «Баллады о Сергее Кускове» лежит повествовательная фабула и событие встречи. Вторая и третья строфы повествуют о столкновении двух сил: «потустороннего мира» и «здешнего». Меняется угол зрения на события.

Сначала они даны с позиции Сергея Кускова: воскресший герой слышит вокруг «чужие шаги», «чужого металла звон», голоса «чужие в селе». В последних строфах происходящее представлено в восприятии «чужих» людей.

Вспомним, действие в жанре баллады происходит как столкновение людей с мистической, превышающей его силы природой. Кусков погибает и приходит из мира смерти, выступая олицетворением русской земли. Вернувшись, он вершит справедливое возмездие, и оно обретает *сверхъестественный характер*.

Воскресший благодаря силам природы, ставший частью ее «мистического тела» (или воскресший в других войнах), Сергей Кусков и действует природно: «Он сойкой свистнул, запел щеглом, / И вдруг на все голоса / До границы на сотни верст кругом зазвенели в ответ леса». Все попытки немцев уничтожить его обречены: «И в селах, прижавшись к русским печам, / Задрожали враги»; «Предатель болтается на столбе», «Мост – на сотни кусков»; его «ловили в густом бору два отборных полка», «его повесили десять раз и десять раз сожгли», но он по-прежнему жив, продолжая защищать русскую землю. Он живой «как огонь, как земля и вода». «Русский солдат Кусков» становится мифологическим персонажем в рамках восприятия его чужим сознанием. Немецкие солдаты люди земные и рациональные, примитивно и логически мыслящие.

Согласно законам баллады, Сергей Кусков – персонаж из «иногo» мира, который переходит в этот и его контакт с «земным» героем губителен для последнего, и заканчивается такая встреча катастрофой для немецкой армии – ее поражением.

Конкретность и символичность героя выявляется в напряженности сюжета баллады и ее динамизме. Завязка баллады – готовность героя к подвигу, развитие действия – смерть и воскресение в других смельчаках, кульминация – его фантастические поступки, приводящие всех в ужас, развязка – бессмертие русских солдат и неминуемость победы. Где бы ни оказались немецкие части и что бы они ни делали, отовсюду к ним выходит Сергей Кусков: они встречают его выходящим из леса им навстречу, или находят записку, что он был здесь. Трижды (как в сказке) повторяется эта ситуация.

Таким образом, смысловой стержень баллады – встреча с мистическим и иррациональным и гибель земного – сохраняется. Баллада военных лет как жанр по-прежнему исследует коренные свойства человека и мир его чувств; по-прежнему работают универсальные архетипы: отец-мать, любимая, родина, жизнь-смерть. Человек в балладах не отвергает судьбу, а стремится к ее осуществлению, как Сергей Кусков к смерти, и именно этим оправдывает свое существование.

В основе этой баллады, как и других, лежит исключительная ситуация и сверхъестественные события.

Баллада о герое может иметь и другой характер, как, например, у **И. Сельвинского** (1899 – 1978) «**Баллада о танке КВ**».

Трансформация жанра баллады у Сельвинского заметна по сравнению с представленной выше балладой Л. Ошанина. «Баллада о Сергее Кускове» вымышленная (очевидна ее мифологическая основа). «Баллада о танке КВ» – это вариант, более приближенный к реальности. Балладе предшествует посвящение автора и ее реальные прототипы: она написана в 1942 году и обращена к истории легендарного экипажа танка «КЗ», состоящему из 5 человек. Это баллада о «коллективном герое».

Как и «Баллада о Сергее Кускове», она начинается с «мнимой» гибели подбитого танка: По куполу танка ударил снаряд / *Сквозь щель врывается дым и газ./ Волосы у бойцов горят, / От гари — слёзы из глаз*. По обычным человеческим меркам и представлениям люди в танке гибнут: над ним «подымается дымный клуб», танк оседает (*«танк, одною правой гребя, / Вертелся вокруг себя»*).

Можно говорить о сходстве изначальной ситуации баллады Сельвинского с предыдущей: экипаж считают погибшим. Его обстреливают картечью, минометным огнем, в него метали бутылки, пытаясь поджечь. Его непрерывно со всех сторон атакуют, он находится под непрерывным обстрелом. Но он не отвечает, он «прикинулся мертвым». Немцы считают людей в нем умершими. Убежденные в гибели танка, они решили захватить его целиком и дали уже его фото в газету с подписью «трофей».

Баллада строится на соотношении двух позиций: восприятия танка извне (врагом) и его реального состояния. В балладе противопоставлены две силы: хитрость (стратегический маневр) экипажа, обрекшего себя на двухнедельную сверхчеловеческую муку и невероятность подобного в представлениях немецких войск. Автор раскрывает как внешний вид танка, так и внутреннее самоощущение персонажей: «броневой каземат» (погребенные заживо) жил «в отёках... в одышке... пlying, как воск.../ До хрящика теснотой измят», но «дни эти были для всех пятерых / Лучшими в жизни их». Ими осознается и переживается значение совершаемого – пик судьбы. В балладе действуют принципы и законы существования нации, которые не соответствуют понятиям другой ментальности. Ее физические возможности и духовные силы, психологические мотивы поведения действующих лиц обусловлены не только новейшими идеологическими представлениями, но и изначальными свойствами, выработанными в культурно-историческом развитии.

С одной стороны, в балладе все «реалистически» мотивировано: люди живут в закрытом танке, задыхаясь в нем, только ночью позволяя себе дышать свежим воздухом: они «каждую ночь, приоткрывши люк, / Вдыхают весенний луг». Они не брошены на произвол судьбы, связаны по радиции с командованием: «Для них лилось Эренбурга перо, / И сводки Информбюро». Они максимально очеловечены: «Был труден мужской железный уют».

С другой стороны, признаки баллады сохраняются. Танк представлен как та inferнальная, «потусторонняя» сила, встреча с которой несет гибель. Танк

обретает мистические черты постепенно, сначала они не осознаваемы извне: «Он стоял среди вражьих троп, / Величественный, как гроб»; он «по утрам исчезал, как во сне, / Тая в голубизне». Наконец определяется его значение: «Так подымался в таинственный ранг / Привидение-танк».

Баллада о героизме людей, находящихся в танке, завершается на границе кульминации сюжета – решающего итогового сражения на подступах к деревне, вокруг которой сосредоточены противостоящие друг другу силы, определяющие конкретное сражение и символически – исход войны.

Баварский взвод, внимание... Так...
И вдруг в тиши — услышал офицер,
Как засмеялся танк,
И чуть ли не маска, влитая в бронь,
Тихо сказала: «Огонь!»

Сама кульминация вынесена за границы сюжетного развития. В балладе сохраняется динамика фабулы, в которой есть экспозиция (поражение под деревней), завязка – появление «мертвого» танка как самостоятельное решение экипажа, и развитие действия – выжидание и подготовка к очередному бою. На подступах к кульминации завершается действие баллады.

По сравнению с «Балладой о Сергее Кускове», в которой фабульно разворачиваются именно действия героя, балладу Сельвинского отличает сосредоточенность автора на внутренней мотивировке поступков и поведения персонажей, акцентирован человеческий – физический и духовный потенциал русских людей. Существенно для развития баллады также и то, что опущена ситуация мести и разрушения, что усиливает гуманистический потенциал поэзии военных лет. В отличие от других баллад здесь нет гибели героев.

Альтернативой балладе о герое является **баллада о предательстве**, или об отступничестве. В ее центр вынесен тоже один главный персонаж, и его судьба становится основой сюжета. Эти баллады единичны, наиболее известна «**Баллада об отречении**» **А. Твардовского**.

Она напоминает, скорее, историю, предание, лишена сверхъестественного и фантастического. По сравнению с предыдущими балладами, о которых мы говорили, «Балладу об отречении» можно назвать психологической и бытовой. В балладе переплетаются две сюжетных линии: одна из них об отречении солдата от воинского долга, а другая – об отречении родителей от предателя.

Трагическое содержание баллады (или балладная основа) заключается в том, что ее главный персонаж Иван Кравцов отвергает свою судьбу, сбегая с поля боя, а судьба, становясь еще более свирепой, настигает его и является в еще более страшном образе, согласно балладному жанру.

Вернувшийся живым домой сын, сбежавший с поля боя, для родителей «мертвый» духовно. Они его отвергают, изгоняя из дома. Однако эта простота

фабулы внешняя. Основной акцент поставлен на психологическом переживании встречи сына со стариками родителями (отцом-солдатом) и любящей матерью, их постепенном понимании смысла его возвращения и переживании случившегося события. Психологически разработанный сюжет встречи проясняет константы национального миропонимания и координаты существования крестьянского (народного) мира как безусловных ценностей.

Они выявляются через сюжетные оппозиции и переплетение двух рядов ключевых мотивов: «свое-родное» и «чужое», а также «беда-горе-позор». Первая оппозиция раскрывает превращение «своего и родного» в «чужое». Во внешнем облике сына сначала родители замечают, что борода "ершится – что *чужая*»; после известия о «беде» (бегстве) отец «грустный свой отводит взгляд / От глаз *родного* сына». Когда сын признается, что «ради матери с отцом в живых решил остаться», то старики с трудом понимают произошедшее: «*родные* поняли не вдруг».

Второй ряд мотивов утверждает совесть и честь как основополагающие принципы народной морали. Разводятся понятия «горе-беда» и «злое горе». Есть «беда, что без вреда / Для совести и чести», с которой человек может справиться. Ей противопоставлена «нешадная беда», связанная с горем и позором – «злое горе».

Такая боль, такой позор,
Такое злое горе,
Что словно мгла на весь твой двор
И на твоё подворье.
На всю родню твою вокруг,
На прадеда и деда,
На внука, если будет внук,
На друга и соседа.

Таким образом, выстраивается значимый в координатах мышления Твардовского ряд: собственный род (предки и потомки) – родственники – народ (дворы соседей и друзей, где все на виду); т.е. на всех отражается трагедия позора. Кажущаяся «*мгла на весь твой двор*» подразумевает гибель переживающих это событие.

Как мы уже отмечали, один из важных признаков баллады – переход персонажа из «иногo» мира в этот и контакт с «земным» героем, который губителен для последнего физически и духовно. Встреча родителей с изменившим родине сыном для стариков тоже заканчивается катастрофой. Они навсегда лишаются душевного покоя и внутренней гармонии, так как после отказа от сына разрушена основа их существования. Они могут погибнуть и физически, они стары («Пускай наказаны судьбой, - / Не век скрипеть телеге, / Не так нам долго жить с тобой, / Но честь живет вовеки»).

Согласно законам жанра, нечто необратимое и губительное может произойти и с «пришельцем» (сыном). И очевидностью его смерти баллада

завершается. Таким образом, в данной балладе ее трагическая основа реализуется в полной мере.

Композиционно баллада астротична и является единым текстом, но содержательно она делится на две части: 1) приход сына домой и 2) его уход из него; два топоса организуют художественное пространство. Пока он находился дома, он верил в понимание его родными. Когда персонаж оказывается один, в его сознании происходит перелом. Особое значение в ситуации изгнания обретают концепты «сердце» и «больно», связанные сначала с родителями, а потом и с сыном.

Не плачь, жена. Тому так быть.

Был сын – и нету сына.

Легко растить, легко любить,

Трудней из *сердца* вынуть...

...Тихонько тронул за плечо

Жену свою, старуху.

Как будто ей хотел сказать:

- Я все, голубка, знаю.

Тебе еще *больней*: ты – мать,

Но я с тобой, *родная*.

Понимание боли отступник осознал, оставшись в одиночестве, когда вдруг увидел красоту окружающего весеннего природного мира. Его пробуждение начинается с произнесения вслух собственного имени: «- Кравцов Иван, - назвал он вслух / Свое как будто *имя*»). Имя удостоверяет и закрепляет этническую и родовую принадлежность человека, а главное его пробуждающую личностную самость. Оно становится сигналом и фактом осознания совершенного.

Имя называет сам персонаж, но незаметно его речь подхватывается хором народным началом, где голос субъекта сознания и голос извне сливаются. Начинается монолог голосом героя: « - Кравцов Иван, - назвал он вслух / Свое как будто имя. / И прислонился головой / К стволу березу белой». А далее голос Ивана Кравцова все более сливается с общим мнением о нем и постепенно вытесняется: «- И что ж ты, что ж ты над собой, / Кравцов Иван, наделал? / Дошел до самого конца, / Худая песня спета. / ...И кары нет тебе иной, / Помимо смертной кары. / Иди, беги, спешу туда, / Откуда шел без чести, / И не прощенья, а суда / себе проси на месте». Через имя герой входит обратно в национальное целое, устами которого выносятся приговор. Баллада завершается многоточием, указывающим на два исхода: персонажа ждет расстрел, либо ему дадут оружие испить вино в бою.

Ситуация ухода и «пробуждения» героя – развязка сюжетной коллизии. Основные этапы ее развития структурно выделены – они отделены друг от друга в тексте многоточием. Завязка минимальна («И в дом пришел он, как беда / Приходит вдруг большая...»). Выделены этапы развития действия: 1)

радость матери («Навстречу гостю мать бежит: - Сынок, сынок, родимый...»); 2) главный вопрос отца (« - Ну что ж, выходит так, сынок, / Ты убежал из боя?...»); 3) авторский текст о «злом горе». Кульминация выражена через оксюморон: «легко любить – трудно «из сердца вынуть», передающий внутренние переживания стариков-родителей.

Существенно, что наказание не навязывается извне, а как бы к его осознанию приходит сам персонаж, что усиливает трагизм ситуации, которая имеет духовный план (психологический) и физический аспект (возможная смерть героя).

Баллада о дружбе – порождение литературы военных лет, она не имеет аналогов в национальной поэтической традиции.

С. Гудзенко «Баллада о дружбе» (1942 – 1943). Семен Гудзенко принадлежит к поэзии фронтового поколения.

Баллада написана от первого лица, она может быть названа психологической балладой, это внутренний монолог. Избранная форма рассказа в рассказе означает, что в ее центре находится не фабула, а внутреннее состояние субъекта сознания, переживание им каких-то событий, которые заставили его по-новому посмотреть на вещи.

Сверхъестественное здесь – исключительное проявление человечности, которое доступно другу рассказчика. Оценкой дружбы на войне становится человеческая жизнь. К такому пониманию дружбы рассказчик не был готов, усомнившись в друге: «Но стал / и в нашем дележе / сна и консервов на двоих / вопрос: / кому из нас двоих / остаться на войне в живых?»; «Мне дьявольски хотелось жить». Он сетует на товарища, сожалеет, что «дружбу зря берег», отправляется на задание: «И я шагнул через порог»....

Друг погибает, спасая субъекта сознания; символически у героев нет имен, что, возможно, подразумевает не единичность факта. Гибель товарища происходит не случайно, не в атаке: старший по возрасту, он совершает это как продуманный акт (отказывается идти в разведку, намекая на то, что его ждет сын). И только вернувшись, рассказчик узнает, что он «всю ночь в огне глушил их (врагов) исступленно толком», «бил наповал из автомата». Солдат погибает, тайком спасая друга, «прикрывая» его во время разведки, что и обретает статус сверхреального, так как на войне человек находится постоянно в зоне смерти. Рассказ об этом главном событии баллады – смерти друга – является кульминацией (он передан как косвенная речь).

В балладе противопоставлена разность «нравственного порога» героев: физическая смерть одного и духовная другого (рассказчика). В аспекте балладного жанра ситуацию разведки можно назвать ситуацией встречи со смертью (потусторонним); в этот «инфернальный мир» добровольно вступает друг рассказчика; для последнего же гибель товарища становится спасительной.

Эту балладу справедливо назвать как балладой о дружбе, так и о предательстве. Можно сказать, что Гудзенко ставит проблему истинной дружбы и ложного ее понимания. Дружба становится залогом человеческой жизни на войне, ее возможным гарантом: «Не зря мы дружбу берегли, / как пехотинцы берегут / метр / окровавленной земли, / когда ее в боях берут». В сюжете баллады воссоздана эволюция сознания рассказчика: от сомнения в дружбе до ее признания как высшей ценности.

«Волжская баллада» Л. Ошанина может быть названа «русской балладой», идущей от В. Жуковского, так как в ней воскрешается старинный мотив народных исторических и лирических песен: девушка ждет «милого друга» с войны. Сюжет разлуки влюбленных необычайно важен, потому что в нем живут народная мораль и представления.

В «Волжской балладе» Л. Ошанина историческое место менее условно: известно, что это произошло на Волге, указан город Саратов. «Волжская баллада» Л. Ошанина может быть квалифицирована двояко: как баллада о герое, так и как баллада о женской верности. На первый план в ней вынесена ситуация женской верности и ее новые координаты и акценты.

В рамках мотивов русской баллады Наталья уже четвертый год ожидает мужа с войны, от которого нет вестей. Героине снятся «тревожные сны», ее волнуют тяжелые предчувствия («Третий год ей земля горяча»), что подчеркивает связь жанра с русской традицией. Наконец она получает извещение о том, что ее муж находится в лазарете. Страхи героини оправдываются, когда она видит перед собой калеку – без рук и без ног с изуродованным лицом. Встреча с «Сергеем Ковалевым» предварена двумя эпизодами: во-первых, сообщением о больших потерях («Много «раненых братьев, отцов и мужей / На покое у волжской воды». Во-вторых, сам госпиталь переполнен ранеными, и Наталья с большим трудом находит там человека с именем мужа.

В искаленном до неузнаваемости человеке можно усматривать персонажа «чужого»: уже «не-человека» или пришельца из потустороннего мира, с того света. Во всяком случае, Наталья не признает в нем мужа.

Он ли – этот бедняга без рук и без ног,
С перекошенным, серым лицом?
И, не в силах сдержаться, от горя пьяна,
Повалившись в кровать головой,
В голос вдруг закричала, завывала она:
Где ты, Леша, соколик ты мой?!

Между тем героиня мужественно забирает калеку домой, несмотря на то, что интуитивно она чувствует, что это не ее муж. Так поступить ее заставляет понимание обреченности искаленного, его никто не сможет признать, с одной стороны; с другой же стороны, импульсом ее поведения становится любовь к

мужу: она допускает, что и он может оказаться в подобной ситуации. Наталья представляет его детям как их защитника и просит поклониться ему, усаживает его за столом на место мужа. Наталья мужественно переносит горе, именно таковой осознается ситуация ею самой и народом (человеческим сообществом): «Причитали соседки над женской судьбой, / Горевал ее горем колхоз».

Встреча с «мистическим» – испытание героини, inferнальное (калека – человек между тем и этим миром) не разрушает ее, как традиционно было в балладах. Напротив, она физически и духовно противостоит сложившейся ситуации: встает с зарей, трудится в колхозе, у нее всегда чистота в доме, она не сетует на судьбу. Наградой ей становится реальное возвращение мужа. Балладу Ошанина отличают четкость фабулы и сюжетная простота.

Не бытовые тяготы (воспитание детей, содержание калеки) – физические трудности определяют главную коллизию. Ошанин делает другой поворот: духовная ситуация – возвращение реального мужа и «встреча» соперников – становится кульминацией баллады. Это отражено в поведении Натальи, которая «стоит ни жива, ни мертва». Замечая «другого» на своем месте и «чужие глаза» – муж кланяется жене за ее «великую душу» («За великую душу подруге не мстят»). Можно сказать, что это баллада о женской верности и мужском великодушии. Понимание ситуации мужем Натальи мотивируется «не простой войной» и новой мерой человеческих отношений, открывшихся на ней. Сверхъестественное в этой балладе – самопожертвование Натальи, взявшей в дом чужого человека, но и самопожертвование ее мужа, Алексея Ковалева, принявшего законы фронтового братства как высшие.

«Волжскую балладу» можно назвать балладой о герое в том смысле, что каждый из персонажей имеет право на это звание: увечья Алексея Ковалева свидетельствуют о мере исполнения им своего воинского долга, и Наталья, и ее муж демонстрируют как физическую стойкость, так и силу духа.

Как видим, балладное в поэзии военных лет выражается в том, что человек по-прежнему поставлен лицом к лицу с вечностью и со своей судьбой. В таком сопоставлении главную роль играют не его социальное или материальное положение, а коренные свойства и всеобщие чувства. К ним относятся переживание чести, совести, любви, смерти, страха, позора, надежды.

В балладе военных лет происходит сшибка различных нравственных понятий и формируется новое мировоззрение. При сохранении этической проблематики в ней изображены люди с пробудившимся чувством личности, новым пониманием права и долженствования («Баллада о танке КВ», «Баллада о дружбе», «Волжская баллада» и др.), в трагических коллизиях войны происходит изменение духовных и нравственных горизонтов человека.

Проблематика и поэтика баллады военных лет свидетельствует о существенном значении литературы социального выбора в поэзии военных лет.

Среди повествовательных жанров необходимо назвать **жанр рассказа**. Среди них особое место занимает тема трагического детства, как, например, в «**Рассказе танкиста**» А. Твардовского и в стихотворении К. Симонова «**Майор привез мальчишку на лафете**». Следует отметить реалистические тенденции в стихотворении Твардовского «Рассказ танкиста» и романтический пафос, преобладающий в стихотворении Симонова.

1.4. Жанровое многообразие исповедальной лирики

Исповедальная лирика, или лирика индивидуального переживания занимает важное место в жанрово-стилевой картине поэзии военных лет, так как она обращена к внутреннему миру личности, сознанию и самосознанию воюющего человека, к его глубинным переживаниям происходящего с ним в настоящем и в прошлом. Она фиксирует субстанциальные представления русского человека и новые ценности, обретаемые им в экзистенциальной ситуации.

1.4.1. Трансформация жанра дружеского послания в поэзии военных лет

Теория жанра. Послание – лирический жанр, имитирующий письмо к реальному или условному, воображаемому, фиктивному адресату. Существуют формальные признаки жанра: 1) заглавие, содержащее именование адресата, 2) наличие коммуникативной ситуации, 3) речь лирического субъекта, обращенная к собеседнику¹⁸. Важнейшими особенностями послания являются композиционная свобода, стилистическое разноречие, тематическое разнообразие, определяющее жанровые разновидности (дружеское послание, дидактическое послание, гражданское и др.)¹⁹.

В России используются три термина: эпистола (письмо), стихотворное письмо и послание. В истории жанра существует несколько эпох интенсивного развития жанра послания, в России оно приходится на конец ХУ111 – начало Х1Х века, когда на первый план выдвигается дружеское послание (А. Пушкин, поэзия декабристов).

В поэзии Великой Отечественной войны мы обнаруживаем варианты дружеского послания и письма. Выше мы говорили о значении воинского братства в ситуации войны в связи с жанром баллады («Баллада о дружбе» С. Гудзенко).

¹⁸ Теория литературных жанров. М., 2011. С. 118.

¹⁹ Теория литературных жанров. М., 2011. С. 118.

Развитие жанра дружеского и любовного послания в поэзии военных лет, прежде всего, связано с именем **К. Симонова** (1915 – 1979).

Одно из наиболее глубоких его произведений «**Ты помнишь, Алеша, дороги Смоленщины**» (1941) содержит безусловные признаки дружеского послания. Особенность жанра послания заключается в том, что его жанровый субъект выступает «в двойном освещении» (В.А. Грехнев): мир послания существует на границе искусства и реальности, его жанровый субъект – лирический герой и одновременно биографический автор. Так же двойственно изображен и жанровый адресат: это реальное лицо, его имя вынесено в название, он воплощает одну из жанровых ролей послания (в 19 веке: поэт-отшельник, гусар, отставной воин и т.д.).

Среди других признаков жанра следует назвать два. Во-первых, важнейшим признаком дружеского послания являлась «абсолютизация настоящего времени». Во-вторых, послание в русской традиции строилось на противопоставлении двух пространственных сфер: мира дома (шалаша, простого естественного быта) и большого мира (города, столицы, света)²⁰. Также согласно жанровому канону, послание имитирует свободную дружескую беседу. Мотивное ядро жанра послания ограничено: это скромное уединение от мира в деревенском доме, наслаждение природой, чтением, творчеством (творческая мечта), дружеский пир с размышлениями о быстротечности жизни и со специфически оформленным мотивом смерти²¹. Одним словом, мотивы дружеского пира и вольной беседы занимают в нем центральное место. В послании Симонова эти признаки жанра «взрываются», переворачиваются, как и во всех других вариантах посланий военных лет.

В стихотворении «Ты помнишь, Алеша...» субъект послания и его адресат – воины, защитники Отечества, они представлены в принципиально иной ситуации: вне дома и мира, в пограничной ситуации между жизнью и смертью, оба выступают в единой социальной функции. Одновременно адресат послания – не просто собеседник, а единомышленник и духовно близкий человек, которому можно доверить самые сокровенные мысли.

В стихотворении Симонова сразу заявлен интерес к прошедшему, в нем развиваются два плана прошлого: недавнее прошлое, связанное с началом войны (дороги Смоленщины, «злые дожди», отступление), которое и спровоцировало открытие глубинной памяти участника исторических событий, – национального культурно-исторического прошлого – тысячелетнюю историю Руси. Время в стихотворении обретает аксиологические характеристики: современная цивилизация XX века противопоставлена глубокому прошлому («как встарь повелось на великой Руси»); эти характеристики дополняются пространственной оппозицией: «дороги Смоленщины», тракт, «деревни с погостами», с одной

²⁰ Грехнев В.А. Лирика Пушкина. Поэтика жанра. Горький, 1985. С. 51.

²¹ См.: Виролайнен М.Н. Две чаши (О дружеском послании 1810-х годов) // Русские пиры (Альманах «Канун». Вып. 3). СПб., 1998. С. 41.

стороны, и «дом городской», праздничная жизнь – с другой. Война как трагическое настоящее дала возможность переосмысления системы ценностей, выявив истинное и ложное. Стихотворение можно считать потоком сознания, рассказом о пережитом недавно вместе, которое становится содержанием духовной жизни лирического субъекта в настоящем.

В стихотворении «Ты помнишь, Алеша...» значительно углублена и расширена семантика жанра. В основе лирического сюжета находится прозрение лирического героя, осознавшего значение родовых универсалий, которые ранее заменяли социальные идеалы.

Послание «Ты помнишь, Алеша...» важно как в жанровом аспекте, так и в плане проблематики. Основное содержание лирического высказывания – осознание национальной идентичности, собственной «русскости» как безусловной онтологической ценности.

Имя «Алексей» и его использованная форма, во-первых, реальное имя адресата, во-вторых, глубоко русское имя, обретающее здесь символическое и обобщающее значение. Экзистенциальная ситуация начала войны становится источником постижения сущности национального мира. В тексте слово «русский» и однокоренные с ним слова употреблены десять раз в разных вариациях.

Лирический субъект послания и адресат вписаны в ряд предшествующих поколений таких же воинов, защитников родины. Женщины, провожая их, шептали: – Господь вас спаси! – / И снова себя называли солдатками, / Как встарь повелось на Великой Руси.

Национальный мир воссоздан в его деревенской, крестьянской ипостаси. Основные концепты отражают его изначальное мировоззрение и веру, органической частью которого становятся субъект и адресат: деревня с погостами – изба – околица – простые кресты могил – женщины – дети – дорожная тоска – слезы – молитва. В лирическом сюжете акцентируются архаические модели национального сознания, к которым подключаются субъект сознания и адресат: «Как будто за каждую *русской околицей* / *Крестом* своих рук ограждая живых, / Всем миром сойдясь, наши *прадеды молятся* / За бога не верящих внуков своих»; «Ты знаешь, наверное, все-таки родина – / Не дом городской, где я празднично жил, / А эти поселки, что дедами пройдены / С *простыми крестами их русских могил*» (Выделено нами. – О.Д.).

Поэт обращается к русским традициям и обычаям, выражающим национальную ментальность: ритуальный обряд (плач по умершему), смерть товарищей («...умирали товарищи, / По-русски рубаху рванув на груди»), проводы солдат на войну («...в бой провожая нас, русская женщина / По-русски три раза меня обняла»).

В стихотворении К. Симонова ситуация смерти выведена на первый план и повторяется три раза. В первом случае она дана как воспоминание похоронного обряда: «Ты помнишь, Алеша, изба под Борисовом, / По

мертвому плачущий девичий крик, / *Седая* старуха в салопчике плисовом, /
Весь в *белом*, как на смерть одетый старик». Автор заменяет черный цвет белым, возвышая и освящая событие смерти. Во второй раз это не чужая смерть, а гибель своих товарищей:

По русским обычаям, только пожарища
На русской земле раскидав позади,
На наших глазах умирали товарищи,
По-русски рубаху рванув на груди.

Почти идентично, но уже по отношению к самим «действующим лицам», субъекту послания и его адресату, смерть в иной модальности воспроизводится в последней строфе, что свидетельствует о ней, как о главном акте/событии человеческого существования.

За то, что на ней умереть мне завещано,
Что русская мать нас на свет родила,
Что, в бой, провожая нас, русская женщина
По-русски три раза меня обняла.

Структурно стихотворение делится на две части. Первая часть – это встреча с истинной Россией, вторая половина, маркированная повторением первой строки «Ты помнишь, Алеша...», репрезентирует новое сознание лирического героя. Оно выражается в появлении темы вины солдат перед оставляемым миром, женщинами, детьми и стариками: «Ну, что им сказать, чем утешить могли мы их? / Но горе поняв своим бабьим чутьем, / Ты помнишь, старуха сказала: - Родимые, / Покуда идите, мы вас подождем». Автором обозначена не характерная для поэзии военных лет оппозиция мужского и женского как двух разных, сформировавшихся исторически социально-культурных ролей в обществе, выполняющих разные функции. Симоновым поставлена проблема ответственности воинов-мужчин перед женами и матерями, которых они обязаны защитить. Женщины, оставляемые воинами, представлены в ситуации сострадания к уходящим и жертвенности. Напротив, они поддерживают их, не требуют ничего взамен: в 1 строфе «...кринки несли нам усталые женщины, / Прижав, как детей, от дождя их к груди»; во 2 строфе «...слезы они вытирали украдкой... / Вслед нам шептали: - Господь вас спаси!»; в 8 строфе «...старуха сказала: - Родимые, / Покуда идите, мы вас подождем». В мотивной системе необходимо выделить мотив слез, который, с одной стороны, указывает на тяжелую «русскую долю» («Слезами измеренный чаще, чем верстами, / Шел тракт...»), с другой – на женскую жалость.

Симметричная композиция – принципиальный перелом в развитии лирического сюжета. Стихотворение состоит из 12 строф, по шесть каждая: «Ты помнишь, Алеша, дороги Смоленщины» (1 строфа) и «Ты помнишь, Алеша: изба под Борисовом» (7 строфа). Их общая первая часть «Ты помнишь, Алеша...» подразумевает единство переживаемого события отступления, как наиболее важного. Вместе с тем первая и вторая части разводятся как прошлое

и будущее – как отступление и безусловность возвращение. В двух строфах второй части 4 раза повторяется фраза "Мы вас подождем!". Сначала ее произносит старуха, потом – олицетворенное природное пространство России (леса и пажити): "Мы вас подождем!" – говорили нам пажити. / «Мы вас подождем!» – говорили леса. / Ты знаешь, Алеша, ночами мне кажется, / Что следом за мной их идут голоса». Обратим внимание, что семантически нагруженная фраза «Ты помнишь, Алеша» здесь повторяется в третий раз, однако она помещена внутрь строфы, что указывает и на ее важность, и вместе с тем вторичность по отношению к первым двум. Она реализует телеологизм фавулы, безусловный в поэзии этих лет (все сюжеты лирики и прозы устремлены к победе). С другой стороны, в процитированной нами строфе воплощается идея единства народа-природы-родины, что осознаваемо лирическим субъектом только после встречи со старухой (это кульминация сюжета героя). Симонов выстраивает цепочку: родимые (родные друг другу) – народ – природа – родина. «Родимые» для незнакомой женщины солдаты (объединенные единством происхождения, территории и истории) выступают родными друг другу, образуя народ, связанный единством природного мира – одухотворенного пространства, что все вместе образует понятие «родина». Понятие национальный «космо-психо-логос» будет сформулировано и разъяснено Г. Гачевым в 1970-е годы, однако имплицитно оно присутствует и в поэзии военных лет.

Особенность дружеского послания поэта К. Симонова заключается в том, что оно имеет ответ от адресата – Алексея Суркова. Ответное послание А. Суркова называется «Луна висит над опаленным садом» (1942) и написано через год; вместе с тем оно диалогично по отношению к тексту Симонова и выступает ответом: «Рассвет не скоро. Сядь на бурку рядом. Поговорим. На звезды поглядим». В нем сохраняется тон доверительной беседы, заданный Симоновым. В послании Суркова развивается тема мужской дружбы. Лирический сюжет послания – размышление автора о странной связи двух поколений, жизненные дороги которых свела вместе война («Мы побратались возрастом в бою»). В стихотворении выражено более взрослое сознание и другой поколенческий опыт («Когда я первый раз ходил в атаку, / Ты первый раз взглянул на белый свет»). Послание Суркова более «идеологическое», его основной интенцией выступает устремление к общей победе, это, скорее, философское, или медитативное размышление, оно лишено исповедальности, присущей стихотворению К. Симонова, оно более сдержанно. Это выражается в отсутствии обращения к другу, в отличие от текста Симонова (в котором три раза повторяется «Ты помнишь, Алеша...»). Можно сказать, что это стихи о разном: послание Симонова – о сокровенном, самом главном в опыте войны – новом понимании собственной идентичности; послание Суркова – о значимости для него личности Симонова как друга.

1.4.2. Духовные горизонты личности в любовном послании К. Симонова военных лет

Симонову принадлежит приоритет в развитии любовной лирики. В его поэзии присутствуют *любовное послание и жанр стихотворного письма*. Традиционно принято считать, что «эпистола и письмо относятся к разным уровням письменности: эпистола – факт поэзии, письмо – обычный, зафиксированный на бумаге разговор»²².

«Жди меня...» К. Симонова является классическим любовным посланием; очевидно также и то, что это наиболее изученное произведение из лирики военных лет. Исследователи усматривают в стихотворении традиции древнейшего жанра заклинания. По мнению Т. Бек, эта связь самым очевидным образом обнаруживает себя в «чародейном» образе огня и «важнейших образах природного круга: дожди, жара, снега», которые характерны для поэтического мира в жанре заклинания. Особенная семантическая нагрузка в стихотворении Симонова лежит на интонационном строе. «Жди меня» состоит из заклинаний, — констатирует критик²³. Весь звуковой ряд в стихотворении оркестрован как заклинание. Тут отмеченная Татьяной Бек «мерцающая на протяжении всего стихотворения анафора («жди... жди... жди...»)), к тому же, усиленная аллитерацией («желтые дожди»), — все это создает ту самую монотонность, как бы жужжание прялки, которая напоминает ворожбу, зывание к таинственным магическим силам²⁴. Корень «жди» в разных вариантах повторяется 19 раз.

По мнению М. Чудаковой, «повтор «жди», определивший и поэтический, и экстра-поэтический эффект стихотворения, выводил (вместе с другими компонентами) «Жди меня...» из идеологизированного поля — повторялось ведь не слово из советского литературно-политического лексикона (императивы этого ряда были уже обычным элементом стиха: борись, трудись, служи, береги, стой на страже и т. п.). Биографический генезис стихотворения давал ему сугубо индивидуальное измерение: это обращение одного (каждого отдельного) воюющего мужчины к одной (каждой отдельной) ожидающей его женщине. Здесь нет ничего коллективного, общего, общинного, соборного, эпического»²⁵. Слова «жди меня» обретают магическую силу — выполняют функцию оберега от смерти. Герой стихотворения находит ее не в неких трансцендентных сферах, а здесь, на земле, в верной и беззаветной любви женщины, жены. Вместе с тем это индивидуальная философия любви поэта.

²² Люстров М.Ю. Старинные русские послания (XУ11 – XУ111 век). М., 2000. С. 69.

²³ См.: Русская литература XX века: 1930-е – середина 1950-х г. В 2-х т. .2. М., 2014. С. 470.

²⁴ Цит. по кн.: Русская литература XX века: 1930-е – середина 1950-х г. В 2-х т. Т. 2. Учебник. М.: Академия, 2014. С. 470.

²⁵ Чудакова М. О. «Военное» стихотворение Симонова «Жди меня...» (июль 1941 г.) в литературном процессе советского времени // Новое литературное обозрение. — 2002. — № 580. С. 32.

А. Македонов справедливо отмечал, что «движение стихотворения состоит не только в настойчивом, заклинающем призыве ждать, быть верной и уверенной, но и в движении самой любви, в ее обогащении, ее углублении в себя как сущности жизни²⁶. Движение борьбы этой любви со смертью есть предвосхищение и программа победы жизни над смертью. Таким образом, в стихотворении Симонова (напечатано в «Правде») впервые за долгие годы сакральная стилистика была возвращена на почву *неидеологических*, интимных отношений между мужчиной и женщиной: «Как я выжил, будем знать / Только мы с тобой, - / Просто ты умела ждать, / Как никто другой».

Стихотворение Симонова «Жди меня» можно сопоставить с «Землянкой» А. Суркова («Бьется в тесной печурке огонь»), вновь стихи двух поэтов-друзей оказываются в определенном смысле тоже диалогичными, как «Ты помнишь, Алеша...» и ответ А. Суркова. Еще более тесно стихотворение «Жди меня» связано со стихотворением Б. Агатова «Темная ночь» (1944), ставшего массовой советской песней. Оно выражает ту же мысль о спасительной роли ожидания как оберега:

Смерть не страшна, с ней не раз мы встречались в степи.

Вот и теперь надо мною она кружится.

Ты меня ждешь и у детской кроватки не спишь,

И поэтому знаю — со мной ничего не случится.

Стихотворение «Жди меня» обычно рассматривается отдельно как некий «программный» вариант поэзии военных лет. Между тем оно входит в контекст цикла «С тобой и без тебя», который является важнейшим духовным актом лирического самосознания в поэзии Великой Отечественной войны.

Цикл К. Симонова «С тобой и без тебя» можно рассматривать как прорыв личности к духовной свободе. В цикле «С тобой и без тебя» около пятидесяти стихов – посланий и писем, написанных с 1941 по 1947 год, однако, кроме нескольких последних текстов 1946 - 1947, практически все они созданы в 1941 – 1944 годах.

Все стихи цикла «С тобой и без тебя» обращены к актрисе театра и кино Валентине Серовой²⁷. Цикл отражает историю взаимоотношений широко известных в обществе поэта и актрисы. Советская литература с 1920-х годов не знала такого сокращения дистанции между литературой и реальной жизнью, что воспринималось как скандал. Появление подобного цикла имело существенное значение для развития поэзии и всей литературы периода Великой Отечественной войны.

²⁶ Македонов А. В. Свершения и кануны. О поэтике русской советской лирики 1930-х—1970-х годов. Л., 1985. С. 157.

²⁷ Валентина Серова (1917 – 1975) – актриса театра и кино 1940- 1960-х годов. Наиболее известные ее фильмы «Сердца четырех», «Весенний поток», «Жди меня», «Девушка с характером», «Бессмертный гарнизон».

Как справедливо отмечено в литературе, в цикле создавалась легенда об авторе и самым удивительным в ней была ее неакцентированная, но, тем не менее, остро заметная «несоветскость». Среди ценностей, дорогих лирическому герою Симонова, во всяком случае, в стихах 1941 — 1942 годов, «не нашлось места ни красному флагу, ни Кремлю, ни революции, ни Ленину со Сталиным»²⁸. Цикл писем и посланий отличает новый характер переживания и поведения субъекта сознания. Обратимся к его содержанию.

Первое. В цикле осуществляется обращение к внутреннему миру личности и ее глубинным психологическим переживаниям. В массовой советской песне, как, например, в песне «Бьется в тесной печурке огонь...» («В землянке») А. Суркова, или в «Темной ночи» А. Агатова, которые мы упоминали, присутствовал мифологизированный, или идеализированный герой. Он был наделен достаточно абстрактными чертами, свойственными любой воюющей личности. С этой точки зрения, в цикле Симонова герои были узнаваемы и их отношения конкретно неповторимы.

В цикле писем Симонова стихи написаны единым субъектом сознания, лирическим героем, который выступает конкретно-исторической личностью, наделен неповторимыми биографическими чертами, психологическими и эмоциональными особенностями. В отличие от массовой советской песни лирика Симонова обретает конкретно-психологическое измерение, в ней выражены чувства конкретного мужчины к конкретной женщине: *«Я очень тоскую, / Я б выискать рад / Другую такую, / Чем ехать назад. // Но где же мне руки такие же взять, / Чтоб также в разлуке без них тосковать? // ...Чтоб также смеялся и цел ее рот, / Чтоб век я боялся, / Что вновь нет придет. // Где взять мне такую, чтоб все ей простить, / Чтоб жить с ней, рискуя / Недолго прожить»*²⁹. Все стихи цикла — о любви, равновеликой жизни, и любовь является ее главным содержанием. Отношения эти подлинные и настоящие, они выражают реальное самосознание и человеческую сущность субъекта сознания.

Любовь в стихах цикла противостоит войне как движущая сила жизни, как ее сущность и основа. *Равноценна ей только дружба.* Лирический субъект находится в действующей армии и его письма — с фронта. Стихотворение «Дожди» (1942, Крым) можно считать программным по объему (занимает шесть с половиной страниц) и по проблематике. Это одно из писем, какие поэт пишет практически каждый день («Опять сегодня утром будет почтовый самолет в Москву»). Как и большинство текстов цикла, стихотворение построено на антитезе. Центральное место в нем занимает пространство войны — местонахождение лирического героя и окружающая его ситуация

²⁸ Русская литература XX века: 1930-е — середина 1950-х г. В 2-х т. Т. 2. С. 476 — 477.

²⁹ Симонов К. Стихотворения и поэмы. Л., 1990. С. 148 — 149.

непрерывных боев, второй топос – Москва («Мое письмо тебе везут и позвонят с аэродрома»).

Текст стихотворения условно делится на три части: в первой – воспоминание о ней, ее образ, дающий силы жить: *«Увидеть бы лицо твое, / Когда в разлуке вечерами / Вдруг в кресло старое мое / Влезаешь, как при мне, с ногами»*³⁰. Но и все – о ней и для нее как мыслимое пространство спасения.

Во вторую часть входит трагедия войны, изображение военных действий, неудачных наступлений, больших потерь.

Во-первых, чтоб ты знала: мы
Уж третий день как наступаем,
Железом взрытые холмы
То вновь берем, то оставляем.

Подчеркнем изображение военных неудач, как это переживается субъектом сознания и понимание собственной вины и невинности в ситуациях, превышающих возможности конкретного человека и отряда: *«Нам в первый день не повезло: / Дождь рухнул с неба, как назло, / Лишь только кончивши работу, / Замолкли пушки и пехота / Пошла вперед. А через час, / Среди невероятной, страшной / Воды увязнувший по башню, / Последний танк отстал от нас»*. Входит мотив ошибок и просчетов командования, как и масса непредвиденных обстоятельств, что усиливает непредсказуемость и неизбежность смертей:

Есть в неудачном наступленье
Несчастный час, когда оно
Уже остановилось, но
Войска приведены в движенье.
Еще не отменен приказ,
И он с жестоким постоянством,
В непроходимое пространство,
Как маятник толкает нас.
Но разве можно знать отсюда –
Вдруг эти наши три версты,
Две взятых кровью высоты
Нужны за двести верст, где чудо
Прорыва будет завтра в пять,
Где уж в ракетницах ракеты.
Москва запрошена. Ответа
Нет. Надо ждать и наступать³¹.

Лирическому субъекту вняты сложная механика и законы войны. Он выступает не только полноправным участником событий, но и человеком,

³⁰ Симонов К. Стихотворения и поэмы. Л., 1990. С. 181.

³¹ Симонов К. Там же. С. 182.

понимающим глубинные причины происходящего и отвечающим за них перед ней, другими, собой. Он рисует картину после боя: воронок «черные болячки», «грязь и вода, смерть и вода», «кони в мертвых позах скачки» и т.д. Создается ситуация, когда смерти практически невозможно избежать: *«На минном поле попережку / Тела то вверх, то вниз лицом, / Как будто смерть в орла и решку / Играла с каждым мертвецом»*. Сам лирический герой находится в ситуации постоянных прямых обстрелов на открытом поле, в непрерывной опасности, где спасение воспринимается как чудо: *«Я, кажется, тебе писал, / Что под бомбежкой, свыкишишь с нею, / Теперь лежу там, где упал, / И вверх лицом, чтобы виднее»*.

Пограничная ситуация («А бомбы не спеша летели, / Как на замедленном кино...») раскрывает истинное значение любви. Летящие над лирическим субъектом бомбы усиливают желание видеть ее. Заключительный фрагмент текста – о подлинных ценностях в жизни, о характере их взаимоотношений – о мелочах в них (ссорах) и о главном – «большой беде» войны: *«Как мелко все было это / Перед лицом большой беды, / Вот этой каторжной воды, / Нас здесь сживающей со свету»*. В стихотворении «Дожди» возникает своеобразная инверсия: не любовь придает смысл войне, а наоборот — война вносит смысл в любовную драму.

Второе. В совокупности писем цикла исследуется драма человеческих взаимоотношений в ее достоверности и глубине: стихи «Твой голос поймал я в Смоленске», «Я много жил в гостиницах», «Я очень тоскую», «Я, верно, был упрямей всех», «Ты говорила мне «люблю», «Мне хочется назвать тебя женой», «Я пил за тебя под Одессой в землянке», «Я, перебрав весь год, не вижу», «Пусть прокляну впоследствии», Дожди, Далекому другу, «Как говорят, тебя я разлюбил» и т.д. В письмах раскрываются сложность и неоднозначность чувств и глубина человеческих страданий. Эти сферы человеческой жизни выходили за границы общепринятого в поэзии военных лет. За иронией и самоиронией автора остается скрытым истинное отношение женщины к субъекту сознания. В стихах этой книги Симонова настойчиво звучит мотив любви как катастрофического события, как бедствия, соразмерного войне:

*Пусть прокляну впоследствии
Твои черты лица,
Любовь к тебе — как бедствие,
И нет ему конца.
Нет друга, нет товарища,
Чтоб среди бела дня
Из этого пожара
Мог вытащить меня.
Отчаявшись в спасении
И бредя наяву,
Как при землетрясении,*

Я при тебе живу.

Или в «*Я верно был упрямей всех*» (июнь 1941):

Будь хоть бедой в моей судьбе,

Но кто б нас ни судил,

Я сам пожизненно к тебе

Себя приговорил.

Послания из цикла Симонова отличаются недопустимым по представлениям тех лет характером обнаженности человеческих отношений. В мире советских идеологических ценностей это было обретением невиданной духовной свободы.

Сложившаяся в культуре 1930-х годов модель личности, жертвующей всем индивидуальным для достижения внеличных целей, оказалась в стихах Симонова радикально переосмысленной.

Третье. В цикле стихов на первый план выходят понятия о чести, дружбе, достоинстве личности перед лицом смерти. Эта система представлений – принципиальная индивидуальная позиция лирического субъекта в исторической эпохе, обретенная в ситуации войны.

В поэзии Симонова любовь равновелика солдатскому братству и воинскому долгу, и они соизмеримы с человеческой жизнью. Поэт их представляет как высшие человеческие максимы. Эти ценности не противостоят, а раскрываются друг через друга, поэт уравнивает их. Любовь, мужская дружба, война переплетены в поэзии Симонова в неразрывное целое и являются важным предметом исследования.

В стихотворении «*Когда на выжженном плато*» (1942) четыре строфы по двенадцать строк. В первой из них заявлена экзистенциальная ситуация: «*Когда на выжженном плато / Лежал я под стеной огня, / Я думал: слава богу, что / Ты так далеко от меня, / Что ты не слышишь этот гром, / Что ты не видишь этот ад*»³². Вторая строфа представляет антитезу первой: «*Но стоит встретиться с тобой – / И я хочу, чтоб каждый день, / ...Чтоб ты со мной делила хлеб, / Делила горести до слез. / Чтоб слепла ты, когда я слеп, / Чтоб мерзла ты, когда я мерз*» и т.д. Третья строфа – монолог друга, центральное место в ней занимает мотив непонимания друзьями ее роли в жизни товарища:

Она – вдали, а рядом – я,

Что эта женщина тебе?».

Ведь не она с тобой была

В тот день в атаке и пальбе.

Ведь не она тебя спасла, -

Что эта женщина тебе?

³² Симонов К. Стихотворения и поэмы. Л., 1990. С. 174 – 175.

В заключительной строфе утверждается ее присутствие с ним везде: «Да, ты забыл, / Она была со мной три самых черных дня, / Она тебе там помогла, / Когда ты вытащил меня». Поэт поднимает возлюбленную на неизмеримую высоту, как и мужскую дружбу.

В творчестве Симонова формируется особая философия любви. Поэт наделяет любовь сверхреальными свойствами, создает миф о ней как о некой спасительной энергетической силе, оберегающей лирического героя от смерти. С одной стороны, поэт разрушает романтические мифы, как, например, в стихотворении «Не раз выдав, как умирали» (1942). В частности, романтический миф о том, что над умирающим воином витает тень его возлюбленной:

Не раз выдав, как умирали
В боях товарищи мои,
Я утверждаю: не витали
Над ними образы ничьи...
...И в миг кровавого тумана,
Когда товарищ умирал,
Воздушною рукою раны
Ему никто не врачевал.

С другой стороны, поэт реконструирует романтический миф, нуждаясь в нем и обновляя его. Он развивается в «Жди меня» – как сила веры и значение верности женщины для воюющего человека. В тексте «Далекому другу» поэт силой любви хочет поселить ее, «бесплотную», или ее «душу», рядом или являющуюся в сновидении. Во всех вариантах постоянная мысль о ней становится особым видом спасительной энергии для лирического субъекта. В тексте «Когда на выжженном плато» (1942) он хочет, чтоб она стала двойником, его вторым Я.

Значение цикла «С тобой и без тебя» заключается в том, что духовный мир человека – как воина, мыслящей личности и способной к глубоким переживаниям – предстал в самых высоких человеческих проявлениях и оказался соразмерным эпохе и требованиям, которые она предъявляет к нему. Человек, участвующий в кровопролитных боях, сумел сохранить высокий гуманистический потенциал, когда индивидуальные ценности приобрели историческое значение. Подлинно экзистенциальная ситуация подталкивала лирического героя к обретению свободного самосознания и самовыражения.

Особо важно подчеркнуть единичность цикла на фоне общего характера поэзии, в котором утверждается неповторимость и ценность индивидуального человека. Исследователи показывают, как создается в поэзии военных лет новая экзистенциальная ситуация, когда личность теряет многие атрибуты человеческого. Приведем стихотворение А. Недогонова «Говорят, что степень зрелости...»: «Для солдата степень зрелости – / Это жить душой без хворости, / На крутой звериной смелости, / На любой проклятой скорости, / На движении рискованном, / На ночном совином зрении, / На бессмертном, бронированном /

Танковом ожесточении...». Перед нами такая «степень зрелости» человека, когда от него не остается ничего: он растворяется в «звериной смелости», «совином зрении», в «проклятой скорости», в «бессмертном, бронированном танковом ожесточении...»³³. Любовная лирика Симонова противостоит подобной ситуации и поднимает планку человечности на неизмеримую высоту.

Цикл Симонова имеет внутренний сюжет, и в его основе лежит временная организация. Первые стихи цикла отражают довоенное время, начало войны и связанную с ней разлуку героев, а завершается цикл разрывом отношений героев. Стихи 1946 – 1947 года: «Как говорят, тебя я разлюбил» (1947), «Я схоронил любовь и сам себя обрек» (1948), «Я не могу писать тебе стихов» (1954) и др. В цикле поэт выходит к реалистическому письму.

* * *

В поэзии К. Симонова стихотворение **«Открытое письмо»** занимает особое место, располагаясь между жанром дружеского и любовного послания. Это трансформация жанра стихотворного письма. Особенность его в том, что это коллективное письмо: оно пишется от имени полка и адресовано женщине, муж которой погиб. В нем выражено сознание солдат, объединенных общей судьбой, единым пониманием смысла и цели жизни, сформированными на войне представлениями о достоинстве и чести воина и ответственности перед ними женщины – его жены. В определенном смысле это «унисон» солдат, воюющих за жизнь этой женщины и жизни как таковой. С ними связан мотив воинского братства, характерный для всех жанров военных лет. Война обострила чувство коллективных ценностей, которое, однако, не отменяет личностного начала (особенно в поэзии Симонова). Написавшая письмо женщина воплощает эгоистическое, индивидуальное мироощущение, не достойное и оскорбляющее солдат полка.

Симонов размышляет о двух типах женщин: достойных и верных подругах, наделенных любовью к мужьям, тонких и деликатных в выражениях чувств, но главное – преданных и надежных. С другой стороны, появляется образ бессердечной и бестактной женщины, отповедь которой и является содержанием письма фронтовиков, полного презрением к адресату. Женщина вышла замуж за другого в тылу и об этом написала воюющему на фронте мужу. Послание строится на оппозиции мужественных и благородных воинов и бездушной женщины, не наделенной главным в ситуации войны качеством – пониманием ответственности перед воинами, жертвующими ради нее жизнью: «Мы ваше (письмо – О.Д.) не к добру прочли, / Теперь нас втайне горечь мучит:/ А вдруг не вы одна смогли, / Вдруг кто-нибудь еще получит?»; «Но как, могли вы, не пойму, / Стать не страшась причиной смерти, / Так равнодушно вдруг чуму / На фронт отправить нам в конверте?»; «Не

³³ Русская литература XX века: 1930-е – середина 1950-х г. В 2-х т. Т. 2. С. 464.

утруждай», «Муж», «Аттестат».../ Да где ж вы душу потеряли? / Ведь он же был солдат, солдат! / Ведь мы за вас с ним умирали»; «А бывший муж ваш – он убит. / Все хорошо. Живите с новым. / Уж мертвый вас не оскорбит / В письме давно ненужным словом». / ...О вас там каждая строка, Вам это, верно, неприятно – / Так я от имени полка / Беру его слова обратно» и т.д. Обратим внимание, что обращение к адресату – «вы» пишется с маленькой буквы, что соответствует отношению к ней, выраженному в лирическом обобщении, завершающему письмо: «Не уважающие вас погибшего однополчане».

В концепции Симонова, как можно предположить из этого послания и из контекста его творчества, ее измена и «неожидание» мужа с войны является причиной его гибели: если человека не ждут дорогие ему люди и он никому не нужен, это обесмысливает его жизнь и приводит к гибели (Но как могли вы, не пойму, / Стать не страшась причиной смерти?«).

Стихотворение построено на противопоставлении двух образов: воинского братства и недостойной истории женщины в тылу, которая, однако, понимается как единичный случай.

1.4.3. Жанр разговора в «ленинградских циклах» Ольги Берггольц как обретение свободного самосознания и самовыражения

Для исповедальной лирики О. Берггольц характерны жанры разговора, «из блокнота», письма. Наиболее важно отметить трансформированный в ее поэзии жанр разговора, который представляет собой не диалог с другим, а одностороннее обращение к другим: сестре, незнакомым людям, Москве, стране, ленинградцам и др. Развитие жанра обусловлено реальной социально-исторической ситуацией, в которой находилась поэтесса – в блокадном Ленинграде. Назовем многочисленных адресатов стихов: «...*Я говорю с тобой под свист снарядов, / Угрюмым заревом озарена. / Я говорю с тобой из Ленинграда, / Страна моя, печальная страна*»; «*Машенька, сестра моя, москвичка! Ленинградцы говорят с тобой. / Не военной грозной переключке, / слышишь ли далекий голос мой?*» («Сестре»); «*Я говорю, держа на сердце руку. / Так на присяге, может быть, стоят. / Я говорю с тобой перед разлукой, / страна моя, прекрасная моя*» («Осень сорок первого»); «*Я буду сегодня с тобой говорить, / товарищ и друг ленинградец...*», «*Товарищ юный, храбрый и веселый...*», «*Покуда небо сумрачное меркнет, мой дальний друг, прислушайся, поверь...*» и др.³⁴.

Мы подчеркнули варианты собеседников поэта, и чаще это незнакомые люди. Различны и формы обращения: Дарья Власьевна, соседка по квартире, / сядем, побеседуем вдвоем. / Знаешь, будем говорить о мире, / о желанном мире, о своем» («Разговор с соседкой»). «Второй разговор с соседкой»: «Дарья

³⁴ Берггольц О. Собр. соч. в 3-х т. Т.2. Л.: Худ. лит-ра, 1973. С. 18, 24, 26, 30, 35, 34.

Власьева, соседка, здравствуй, / Вот мы встретились с тобой опять. / В дни весны желанной ленинградской / надо нам с тобой потолковать»³⁵. Отметим также, что лирическая героиня говорит от своего имени и от имени ленинградцев.

Жанр разговора у Берггольц, как видим, содержит, прежде всего, мотив говорения, подразумевающий в экзистенциальной ситуации акт онтологический – как факт собственного присутствия в мире. С другой стороны, он выявляет установку автора на духовную поддержку «другого», всех и каждого в пространстве национального мира, как, например, два «разговора» с соседкой. В целом «обращение ко всем», не характерное для исповедальной лирики, у поэта обретает именно исповедальную форму, выражает идею единения нации в ситуации общей беды, в которой связь с людьми выступает как главная форма спасения всех и каждого.

В «ленинградских» стихах Берггольц следует выделить «Ленинградскую поэму» (1942), циклы стихов «Февральский дневник» (1942) и «Твой путь» (1945).

Цикл стихов «Твой путь» – наиболее полное воплощение романтической эстетики в исповедальной лирике поэта. Целостность цикла организуется временем (период блокады) и единым топосом (Ленинград).

Великая Отечественная война и Ленинградская блокада как ее важная составляющая в концепции поэта – невиданный акт человеческого мужества и стойкости в противостоянии смерти. Происходящее в Ленинграде сопоставляется с библейскими временами, возводится в ранг высочайших по значимости событий, когда решались судьбы народов и царств, что подразумевает значимость происходящего для мировых судеб, с одной стороны, и степень трагизма происходящего и внутреннего напряжения человеческих сил, с другой. Поэт размышляет о том, что происходило «зимой библейски грозной». Тема библейского архетипа связывает поэзию Берггольц о войне со стихами А. Ахматовой (цикл «Ветер войны»), у которой война прочитывается как акт разрушения космического целого и «времен Веспасиана».

Событийный план книги стихов включает жизнь творческой интеллигенции, работающей круглосуточно в редакции радиосводок: «Здесь, как в бреду, все было смещено: / здесь умирали, стряпали и ели, / а те, кто мог еще вставать с постелей, / ...в кружок усевшись, перьями скрипели»³⁶. Здесь жили дикторы, репортеры, поэт, артистка и т.д. Поэт показывает испытания, выпавшие на долю этих людей, которые способствовали пробуждению в них невиданной в других условиях человечности и связанности друг с другом – спаянности «сильней, чем кровью рода, / родней, чем дети одного отца». Война становится для лирической героини временем рождения нового сознания («я

³⁵ Берггольц О. Собр. соч. в 3-х т. Т.2. Берггольц О. Собр. соч. в 3-х т. Т.2. С. 38, 104.

³⁶ Берггольц О. С. 108 – 109.

новую почувствовала душу, / самой мне непонятную пока»). Взаимоотношения «родных» и «чужих» в этой ситуации существенно трансформируются.

Один из сквозных сюжетов цикла – о любви. На фоне трагических событий развивается история любви лирической героини, что и спасает ее зимой 1942 года. *Любовь трактуется как сострадание и жертвенность, это высшие формы ее проявления.* Любви возвращается некий высокий ореол, возводящий ее к правременам, событиям священной истории: «Как в притчах позабытых и священных, / пред путником, который изнемог, / ты встал передо мною на колени / и обувь снял с моих отекавших ног»; / высокое сложил мне изголовье, / чтоб легче сердцу было по ночам, / и лег в ногах, окоченевший сам, / и ничего не называл любовью...»³⁷. Ситуация взаимоотношений героев обретает в экстремальной ситуации особый статус, она противопоставлена предыстории жизни героини.

Любовь в структуре цикла – способ противостояния войне, несущей смерть. Само ее наличие свидетельствует о бессилии врага и его обреченности: «*Что может враг? Разрушить и убить. / И только то? А я могу любить, а мне не счесть души моей богатства, / а я затем хочу и буду жить, / чтоб всю ее, как дань людскому братству, / на жертвенник всемирный положить*»³⁸. Воспевание человеческой любви и жертвенности предстают как высшие достоинства личности в трагической ситуации. Они являются актом мужества и проявлением свободного духа человека, оберегающего другого в самые опасные минуты. Кульминацией любовного сюжета становится сцена обстрела чердака высотного дома, где ютятся герои. «Невидимый враг» («безносый невидимка») находит место прицела и «кладет снаряды»; лирическая героиня отказывается будить возлюбленного, оберегая его сон, преодолевает страх, и постепенно обстрел заканчивается. Ее внутреннее противостояние – бунт, спасающий их двоих. Как у Симонова женская верность (ожидание) выполняло роль оберега, также у Берггольц внутренняя убежденность и сила духа побеждает смерть. Поэт создает символическую ситуацию противостояния ненависти и любви, где одерживает верх любовь.

В цикле «Твой путь» философии человеконенавистничества противопоставлена спасительность энергии высокой любви и этика жертвенности.

В основе лирического цикла лежат *романтические оппозиции*: телесного и духовного, высоты и глубины, зимы / холода и весны / цветения, наконец, «б ы т а и б ы т и я» (разрядка автора). Так, в цикле противопоставлены любовь до войны с восхождением на самые высокие горы Кавказа (на Мамисонский перевал), отношения, сопровождаемые клятвами быть всегда вместе, и любовь противоположна – без громких слов и признаний, однако которая обеспечивает

³⁷ Берггольц О. . Собр. соч. в 3-х т. Т.2. С. 107.

³⁸ Берггольц О. . Собр. соч. в 3-х т. Т.2. С. 118.

саму жизнь: «А тот, который с августа запомнил / сквозь рупора звеневший голос мой, – / зачем-то вдруг нашел меня и поднял, / со снега поднял и привел домой. ... высокое сложил мне изголовье, / чтоб легче сердцу было по ночам, / и лег в ногах, окоченевший сам, / и ничего не называл любовью». И далее: «Ты просто мне глоток воды горячей / давал с утра, / и хлеба, и тетрадь / и заставлял писать для передачи: / ты просто не давал мне умирать...»³⁹. Развиваются и частные оппозиции: «бесслезный город» оплакан в стихах поэта; поэт «выдирает стих» из «недр души», ее «живой ткани»; «безымянные могил» воскресают в творчестве поэта.

Очевидна в цикле оппозиция стихий, как, например, вода и лед: холодной зимой человек, сбитый потоком воды из прорвавшейся трубы, не справившийся с потоком, вмерзает в лед и остается в «ледяной могиле» на виду у всех до весны. Человек низведен условиями жизни до животного состояния и вместе с тем в нем пробуждаются ожесточенье и упорство в «необоримый год» (блокадная зима 1942). В этом смысле кульминационное значение обретают слова: «В те дни исчез, отхлынул *быт*. / И смело в права свои вступило *бытие*» (Выделено автором – О.Ю.). В целом цикл строится на противопоставлении физической немощи и бессилия человека и безмерности его духовных возможностей: «А я жила./ Изнемогало тело, / и то сияло, то бессильно тлело / сознание смятенное мое. / Сжималась жизнь во мне».

Главная оппозиция в цикле – жизни и смерти, в которой стягиваются все остальные. Эта оппозиция определяет фабульные ситуации: санки с умершими, которых везут хоронить без гробов, нарушая обряд захоронения. Появление первых гробов означает возрождение жизни: «И первый гроб, обитый кумачом, / проехавший на катафалке красном, / обрадовал людей: нам стало ясно, / что к жизни возвращаемся и мы»⁴⁰. Акт смерти парадоксальным образом становится свидетельством новой жизни. Аналогично следует понимать сцену противостояния лирической героини обстрелу и смерти – «безносый невидимка» появляется как воплощение вселенского зла и мифологический образ: «Ты утопить хотел меня в отеке. / Ты до костей обтягивал мне щеки. / Ты мне глаза мои вдавил в глазницы, / ты зубы мне расшатывал во рту, / ты гнал меня в подвалы, в темноту, / под свод психиатрической больницы»⁴¹. Подвалы и психиатрические больницы выступают топосами смерти, знаками нижнего мира. Понятия «жизнь» и «смерть» пишутся с большой буквы. В концепции Берггольц поэт, воспевающий мертвых и живых «Смерти – смертный приговор пророчит».

Необходимо вкратце остановиться на таком феномене поэзии военных лет как *массовая советская песня*. Исследователи указывают, что в 1930-е годы ориентация поэтов (вынужденная и невольная) на эстетические стандарты эпохи

³⁹ Берггольц О. . Собр. соч. в 3-х т. Т.2. С. 107.

⁴⁰ Берггольц О. . Собр. соч. в 3-х т. Т.2. С. 115.

⁴¹ Берггольц О. . Собр. соч. в 3-х т. Т.2. С. 120.

оказывает «губительное воздействие» на поэзию⁴². Лирика не исчезает, но обретает новые свойства: во 2-й половине 1930-х годов она перерождается в **массовую советскую песню**, жанр, восходящий к фольклору. В поэзии происходило соединение двух начал, из которых фольклорный не был ведущим. Содержание массовой советской песни отражало мироощущение поэтов 1930-х годов и реалии нового времени, ее отличал демократизм. Массовая советская песня изначально носила двойственный характер: была санкционирована и в то же время отвечала интересам человека 1930-х годов, помогала ему выжить.

Наиболее известными поэтами стали М. Исаковский, В. Лебедев-Кумач, А. Прокофьев, А. Сурков, Б. Корнилов, М. Светлов. Особое место в массовой советской песне принадлежит **М. Исаковскому** (1900 – 1973). Он создает песни, которые одновременно являются и стихами. Его творчество начинается в 1930-е годы. В своих лучших произведениях он отталкивается от народных песен («Ой, туманы мои, растуманы»; «И кто его знает...»). Исследователи справедливо отмечают, что их «тональность и образный строй определены вынесенными в название традиционными народно-песенными формулами»⁴³. Из них складывается и лирический сюжет текста. Тематический диапазон песен поэта широк, но главное, он определен испытаниями, переживаемыми нацией в целом. В песнях ненавязчиво переплетаются лирическая проникновенность и гражданские эмоции, определяющие жизнь человека той эпохи. Гражданские мотивы выражены не напрямую, а пронизаны интимной интонацией, как в знаменитой «Катюше». Песни Исаковского можно назвать «тихими» по интонации, они лишены пафоса. Эта особенность сохраняется в них и в военные годы: «Где ж вы, где ж вы, очи карие?», «Лучше нету того цветку», «Летят перелетные птицы», «Мы с тобою не дружили», «В лесу прифронтовом». Последняя песня – это вальс. Внимание к конкретным, согретым человеческим теплом чувствам приносили в стихи жесткой идеологической эпохи гуманность и живые интонации.

Самые известные песни **В. Лебедева-Кумача** (1898 – 1949) – Это «Марш веселых ребят» («Легко на сердце от песни веселой»), «Песня о Волге», «Дан приказ: ему – на запад» («Прощание»). В них уловлен душевный настрой и ментальные свойства русского человека. Они носят общечеловеческий характер. В военные годы поэт пишет «В лесу прифронтовом», «Летят перелетные птицы», «Мы с тобою не дружили».

Лирический герой в произведениях М. Исаковского и В. Лебедева –Кумача не пророк, не претендует на истину, он обыкновенный, массовый человек. В стихах создается иллюзия самопроизвольно рождающегося слова, произнесенного самим поющим, т.е. любим. Согретое теплом слово,

⁴² История русской литературы XX века (20-50-е годы): Литературный процесс. Учебное пособие. М., 2006. С. 456.

⁴³ История русской литературы XX века (20-50-е годы): Литературный процесс. С. 461.

касающееся каждого и обращенное ко всем, оказывается жизненно необходимо, оно доходчиво и понятно всем.

Правомерно сравнить 1930-е и 1940-е. Что происходит с массовой советской песней в военные годы? Эпизодически сохранились отдельные песни более ранних лет (Катюша, «Крутится-вертится шар голубой», «Эх, дороги, пыль да туман...» и др). Массовая советская песня в войну была героической («Священная война» Лебедева - Кумача), но главное – возникает *лирическая* песня, именно такие песни определили ее статус и значение: А. Сурков («В землянке»), А. Фатьянов («Соловьи»), М. Исаковский («В лесу прифронтовом»), В. Агатонцов («Темная ночь»), Л. Ошанин («Дороги»). Они выражали суть духовной жизни человека в экстремальных условиях⁴⁴.

Интерес к песням военных и послевоенных лет поддерживался на протяжении 1940-1950-х годов и сохраняется вплоть до современности. Этот контекст, в котором существуют песни 1940-х годов, важен, он освещает новым светом военные годы. Песни Окуджавы, созданные в другую историческую эпоху, Высоцкого сохранили темы и мотивы песен военных лет, однако значительно расширив и углубив их. В период «оттепели», таким образом, были продолжены традиции песен военного времени, существенно развиты и обогащены достижения предшествующей эпохи в военной теме.

1.5. Поэзия фронтового поколения: новая антропология и поэтика

К фронтовому поколению принадлежат поэты, творчество которых началось в период Великой Отечественной войны, состоялось в это время. И это самое главное. В данном пособии мы придерживаемся терминологически этого «поколенческого» принципа. Понятие «фронтовое поколение» трактуют часто произвольно, например, так иногда называют любых поэтов, которые участвовали в военных событиях.

Назовем поэтов фронтового поколения. Это **М. Кульчицкий** (1918 – 1943), **П. Коган** (1918 – 1942), **Н. Майоров** (1919 – 1942), **М. Дудин** (1921 – 1993), **Б. Слуцкий** (1919 – 1986), **С. Гудзенко** (1922 – 1953), **С. Орлов** (1921 – 1977), **А. Межиров** (1926 – 1996), **Л. Ошанин** (1912 – 1996), **А. Недогонов** (1914 – 1948), **С. Наровчатов** (1918 – 1982), **Ю. Друнина** (1924 – 1991).

Поэзию фронтового поколения в определенном смысле можно назвать «другой поэзией». Ее отличают новые акценты в проблематике, углубление представлений о человеке, особенности поэтики (изменение образного строя и структуры текста, форм воплощения авторского сознания).

Поэты этой плеяды названы «фронтовым поколением» потому, что их творчество началось в годы войны, их юность совпала с началом войны. Жизнь для них обернулась встречей со смертью, главное событие их поэзии – это

⁴⁴ История русской литературы XX века (20 – 50-е): Литературный процесс. М., 2006. С. 469.

событие смерти. Они представляют совершенно другое восприятие войны и характер переживаний человека на войне. В их поэзии выражено более жесткое представление о человеке, в котором акцентируется не столько духовная его составляющая (вспомним К. Симонова), сколько некая жестокая правда о нем.

Новая антропологическая картина мира в творчестве поэтов подразумевает отсутствие идеализации героя войны. Поэты открывают сложность и противоречивость человеческой природы. Одно из программных стихотворений в этом ряду «**Перед атакой**» (1942) С. Гудзенко – свидетельство нового уровня правды о войне и человеческой природе.

Когда на смерть идут,- поют,
а перед этим можно плакать.
Ведь самый страшный час в бою -
час ожидания атаки.
Снег минами изрыт вокруг
и почернел от пыли минной.
Разрыв - и умирает друг.
И, значит, смерть проходит мимо.
Сейчас настанет мой черед,
За мной одним идет охота.
Будь проклят
Сорок первый год
и вмерзшая в снега пехота.
Мне кажется, что я магнит,
что я притягиваю мины.
Разрыв - и лейтенант хрипит.
И смерть опять проходит мимо.
Но мы уже
 не в силах ждать.
И нас ведет через траншеи
окоченевшая вражда,
штыком дырявящая шеи.
Бой был коротким.
 А потом
глушили водку ледяную,
и выковыривал ножом
из-под ногтей я кровь
 чужую.

Сюжет стихотворения представляет собой внутренний монолог субъекта сознания, переживающего событие сражения, он может быть назван потоком сознания. Названием «Перед атакой» выделена главная ситуация – самое страшное на войне – время ожидания боя. Человек на войне испытывает физический страх смерти, несмотря на то, что «Когда на смерть идут – поют» (возможно, для его преодоления). Эта главная интуиция персонажа повторяется трижды. Автор открывает глубины сознания и подсознания человека: в первый

раз он переживает смерть друга и облегченно вздыхает, боясь себе в этом сознаться: «Разрыв - и умирает друг. / И, значит, смерть проходит мимо». Во второй раз субъект сознания видит смерть лейтенанта: «Мне кажется, что я магнит, / Что я притягиваю мины. / Разрыв – и лейтенант хрипит. / И смерть опять проходит мимо». Сам бой изображен натуралистически: в бой ведет солдат «окоченевшая вражда, / штыком дырявящая шеи»; после него «глушили водку», и «выковыривал ножом из-под ногтей я кровь чужую». Текст отличается откровенностью и смелостью высказывания о незащищенности человека перед ужасом смерти.

Важно обратить внимание на то, как разрушается классическая строфика стихотворного текста, что характерно для многих поэтов фронтового поколения (стихотворение Гудзенко астрофично), усиливается повествовательность и форма непосредственного разговора с читателем.

Экзистенциальные мотивы в поэзии фронтового поколения – и мотив смерти как ключевой – сочетаются с идеей жертвенности поколения, сопрягающейся с мыслью об избранности, особой участи тех, кто узнал жизнь как войну и на войне. Эту мысль об особом статусе людей, живущих «во время большевиков» одним из первых выразил Павел Коган в «Лирическом отступлении»: «Есть в наших днях такая точность, / Что мальчики иных веков, / Наверно, будут плакать ночью / О времени большевиков».

Идея жертвенности выражена во многих стихах. Своеобразной альтернативой стихотворению Гудзенко можно считать **«Человек живет на белом свете»** А. Межирова. Сюжет стихотворения развивается в двух планах: первый из них отражает «физическое» состояние субъекта сознания, лежащего в «пристреленном кювете», т.е. находящемся под непрерывным обстрелом. Второй план сюжета раскрывает духовную составляющую личности – осознание им смысла совершающего: это мысль о другом – живущем в настоящем и потомках. Настоящая ситуация – точка под обстрелом, где находится лирический субъект, эта пограничная ситуация, его естественное состояние на войне, и эта позиция безусловной гибели героя. Реальный сюжет субъекта сознания – приближение к атаке. В основе фабулы стихотворения «Человек живет на белом свете» лежит та же ситуация, что и в стихотворении «Перед атакой», однако решаемая в другом ракурсе.

Рефреном проходит ситуация приближения к смертельному рубежу, так же параллельно ей развивается мысль о том будущем человеке, во имя которого идет война. Первая строфа:

Человек живет на белом свете.
Где — не знаю. Суть совсем не в том.
Я — лежу в пристрелянном кювете.
Он — с мороза входит в теплый дом.
Человек живет на белом свете.
Он — в квартиру поднялся уже.

*Я — лежу в пристрелянном кювете
На перебомбленном рубеже.*

«Перебомбленный рубеж» подразумевает зону особо активного артиллерийского обстрела. В тексте три смысловых фрагмента, их эволюция указывает на постепенное приближение героя к смерти. Вторая ситуация:

*Я — вмерзаю в ледяной кювет.
Снег не тает. Губы, щеки, веки
Он засыпал. И велит дрожать...
С думой о далеком человеке
Легче до атаки мне лежать.*

Таким образом, сначала «Я лежу в пристрелянном кювете», затем «Я врастаю в ледяной кювет», и далее:

*Знаю, знаю – распрямлюсь да встану,
Да чрез гробовую полосу
К вражьему ощеренному стану
Смертную прохладу пронесу.*

В строфе метафорически выражена ситуация боя: образы «гробовой полосы», «вражьего ощеренного стана», «смертной прохлады» подразумевают гибель противника, но и самого субъекта сознания тоже. Это становится очевидно из содержания последней строфы стихотворения, в которой многоточие в конце второй строки и есть однозначно прочитываемая ситуация смерти героя.

*Я лежу в пристрелянном кювете,
Я к земле сквозь тусклый лед приник...
Человек живет на белом свете
Мой далекий отсвет! Мой двойник!*

Смерть героя в настоящем, выраженная многоточием, обеспечивает его присутствие в будущем, известное автору стихотворения и читателю. Существенно, что два последние предложения завершаются знаком восклицания.

Обратим внимание также на усложненную временную организацию текста и субъектную структуру. Мечта субъекта сознания о человеке как таковом, то есть, любом другом в настоящем и будущем, мысль о котором «согревала» коченеющего человека как бы реализована в структуре заключительного четверостишия, в котором заявлены два временных плана – настоящее (смерть героя) и будущее – дальнейшая жизнь людей, обеспеченная смертью погибших. В тексте и два субъекта сознания: один из них погибающий (его поток сознания завершается многоточием), и повествователь, рассказывающий о нем.

Жанровый диапазон поэзии фронтового поколения отчасти сохраняет жанровую специфику поэзии военных лет: например, для этой поэзии значим жанр баллады. Вместе с тем она вырабатывает и свою систему жанров. Для нее характерен фрагмент, соответствующий по объему и содержанию

историческому времени. В целом же наиболее значимыми для этого типа поэзии оказываются *элегический модус* и «стихи на смерть»⁴⁵.

Элегическая тенденция возродилась стихийно, спонтанно и негативно принималась в идеологических инстанциях. О ее значении говорят исследователи поэзии военных лет, считая, что именно она стала важнейшей и эстетически наиболее продуктивной в поэзии периода войны, ранее она изгонялась за пессимистические настроения⁴⁶. Это многочисленные стихи «На смерть...». Среди наиболее значимых в этом ряду следует назвать «Человек живет на белом свете» А. Межирова, о котором мы говорили, а также «Соловьи» М. Дудина, и «Воссоздать сумею ли, смогу» Б. Слуцкого, многие стихи А. Недогонова, «Подрывник» С. Гудзенко и др.

Исследователи поэзии Великой Отечественной войны отмечают, что война «акцентировала почти библейскую соизмеримость, казалось бы, несоотносимого: всего земного мира и мира личности. И эта у многих авторов простирающаяся сближенность не была фальшиво-монументальной еще и потому, что в большинстве случаев она не имела романтической подсветки, а то и вовсе исключала таковую⁴⁷. Стихотворение С. Олова «Его зарыли в шар земной» – одно из лучших произведений в этом ряду. Исследователи справедливо назвали его «элегия — памятник»⁴⁸, оно было написано в 1944 году, когда до конца войны было еще далеко:

Его зарыли в шар земной,
А был он лишь солдат.
Всего, друзья, солдат простой,
Без званий и наград.
Ему, как мавзолеей земля —
На миллион веков,
И Млечные пути пылят
Вокруг него с боков.
На рыжих скатах тучи спят,
Метелицы метут,
Грома тяжелые гремят,
Ветра разбег берут.
Давным- давно окончен бой...
Руками всех друзей
Положен парень в шар земной,
Как будто в мавзолеей.

Стихотворение неожиданно своей модальностью: использованием сослагательного наклонения, настоящее видится из далекого будущего

⁴⁵ Русская литература XX века: 1930-е – середина 1950-х г. В 2-х т. Т. 2. М.: Академия, 2014. С. 465.

⁴⁶ Русская литература XX века: 1930-е – середина 1950-х г. В 2-х т. Т. 2. С. 465.

⁴⁷ Русская литература XX века: 1930-е – середина 1950-х г. В 2-х т. Т. 2. С. 589.

⁴⁸ Русская литература XX века: 1930-е – середина 1950-х г. Т.2. С. 467.

(«Давным- давно окончен бой»). Написанное в последние годы войны, оно отражает усложнившуюся образность – в данном случае это образ планеты-мавзолея, предваряя тему памяти. Метафора земного шара-мавзолея выводит текст за рамки конкретики боя и окопа, так значимого для поэтов фронтового поколения, в пространство мироздания и бесконечность – в «Млечные пути» на «миллион веков».

Элегическая основа в поэзии фронтового поколения обретает разные обертоны. Так, стихотворение М. Дудина «Соловьи» включает черты жанра завещания. В нем задана все та же ситуация смерти героя. В отличие от других текстов, в которых тема смерти разворачивается в аспекте жертвенности («Человек живет на белом свете»), в ракурсе будущей памяти о погибших («Его зарыли в шар земной»), у Дудина смерти противостоит бессмертие природы. Такой ракурс изображения войны станет специфической чертой военной поэзии М. Дудина.

Эта антитеза появляется уже в ранних стихах поэта, например, в программном – «Здесь грязь и бред...» (1942)...

Здесь грязь, и бред, и вши в траншеях.

И розовое облако вдали.

Душа моя, когда ж похорошеют

Обугленные площади земли?

Давно пора. Под пеленою пепла

Протухли трупы и свернулась кровь.

Душа моя, ты в сотый раз ослепла

От черствых слез и прозреваешь вновь.

Смотри – Весна. И над равниной русской

Молочно-лиловатый свет.

...Влетела в амбразуру трясогузка

И весело уселась на лафет.

1. В стихотворении проявляются черты поэзии фронтового поколения – поэтика натурализма в изображении жестокой правды войны, принципиальный «антиромантизм» новой поэзии («Здесь грязь, и бред, и вши в траншеях»; «Протухли трупы и свернулась кровь»). 2. В лирическом сюжете грубой реальности противостоит внутренний мир личности – «душа моя», вбирающая ее в себя и противостоящая ей. Первая и вторая строфы построены идентично: изображение «брёда» реальности снимается реальностью внутреннего мира субъекта сознания, вера которого подразумевает безусловное преобразование ситуации в бытийном аспекте. Залогом этого становится изменение сознания субъекта. В первой строфе он вопрошает («...когда ж похорошеют / обугленные площади земли?»); во 2 строфе вопрос снимается утверждением («Душа моя, ты в сотый раз ослепла.../ и прозреваешь вновь»). Третья строфа

противопоставлена по времени первым двум: в ней заявлена неизбежность наступления весны. Написанное с большой буквы слово «весна» подразумевает и конкретное время года, и символически время (победу). 3. Ситуации смерти в третьей строфе противостоит птица, проникшая через амбразуру внутрь орудия и усевшаяся на лафет, становясь символом продолжающейся жизни («весело уселась на лафет»). Амбразура – глазок для прицела, или небольшое окно пушки, лафет – часть орудия уничтожения. Войне и смерти как временному и недолжному противостоит неостановимый поток жизни. Таким образом, антитеза войны (смерти) и жизни (природы) организует основную коллизию сюжета.

Стихотворение «Соловьи» (1944) также построено на антитезе смерти и жизни. Как и другие поэты фронтового поколения, Дудин фиксирует физиологизм умирения («Загар сначала отошел с лица, / Потом оно, темнея, каменело»). Однако автор переводит сюжет в духовный план: бойцы, окружающие умирающего товарища, и сам он приобщены к чуду совершающегося вокруг. Им даровано некое эстетическое чувство, что, безусловно, ново и неожиданно для фронтового поколения.

Вечный кругооборот, неистовство цветущей природы, «томительное» пение соловья заставляют окружающих умирающего бойцов забыть о трагедии. Однако в основе сюжета все же, как и в большинстве стихов этих поэтов, трагедия частной жизни тонет в общих ценностях. Экзистенциальное событие смерти в логике мировоззренческой парадигмы фронтового поколения делают главным событием не смерть («смерть на войне обычна и сурова»), а феномен бессмертного бытия природы, частное тонет в возвышении универсального – в данном случае природного бытия. Ситуация естественной жертвенности как высокой этики поколения очеловечена словами умирающего: «...он, руки разбросав свои, / Сказал: «Ребята, напишите Поле: / У нас сегодня пели соловьи»⁴⁹. «Идеологическое поле» (слово) появляется в монологе повествователя: «Пусть даже так. Потом родятся дети / Для подвигов, для песен, для любви./ Пусть их разбудят рано на рассвете / Томительные наши соловьи. //...Я славлю смерть во имя нашей жизни. / О мертвых мы поговорим потом».

«Соловьи» Дудина отличает специфическое именно для него в рамках фронтового поколения утверждение ценностей природы и любви, что важно само по себе. Последние слова умирающего солдата обращены к женщине: «...он, руки разбросав свои, / Сказал: «Ребята, напишите Поле: / У нас сегодня пели соловьи». После слов о Поле повествователь вспоминает Ирину.

Особо значим многопланово разработанный образ «звучащей» природы, как бы противостоящей войне. Гремит снаряд и гремит «неумолкающий оркестр»: «А соловей свистит. Ему в ответ / Еще – второй, еще – четвертый,

⁴⁹ Путешествие в страну поэзии. В 2-х т. Л.: 1968, Т. 2. С. 428.

пятый. / Звенят стрижи. Малиновки поют... / А мир гремит на сотни верст окрест, / Как будто смерти не бывало места, / шумит неумолкающий оркестр, / И нет преград для этого оркестра». / Весь этот лес листом и корнем каждым, / Ни капли не сочувствуя беде, / С невероятной яростной жаждой / Тянулся к солнцу, к жизни и к воде». В концепции автора «живые звенья жизни, «бурлящий водоем» природы как безусловное и органическое противопоставляются механическому – орудиям убийства.

Вместе с тем природный ряд (шелканье соловья, расцвет сирени и яблони, пение малиновки и т.д.) вводит человеческую жизнь в план бессмертия.

В поэзии **А. Недогонова** несколько иначе со-противопоставлены природное как естественное, живое начало и железное (война, орудия убийства). Они парадоксально сочетаются в балладах «Гильза» и «Гнездо». Гнездо в одноименном стихотворении и птица, выкармливающая в нем птенцов, выступают метафорой России как дома / «гнезда» – живого природного органического начала. Птица – хранительница своего «семейного» гнезда; защищающие Россию воины, устроившие пулеметное гнездо на этой же высоте около птичьего, также охраняют свое «родовое гнездо». В сюжете баллады как птица выкармливает птенцов, выражая органику жизни, также и артиллерийский обстрел, оборудованный возле гнезда, защищает естественные силы жизни, природную Россию, противопоставленную механизированной железной Германии, урбанистической цивилизации, несущей смерть самому бытию.

В балладном сюжете птица несколько дней носит корм, не обращая внимания на пулеметное гнездо, однако когда она видит поднимающийся вверх чужой отряд, она «затрепетала на лету и запела вдруг». Это был знак начала боя, по нему стало понятно, что приближаются чужие; она выступает ангелом-хранителем как своего гнезда, так и отряда. Бой стал спасением птичьего гнезда (птица «заклинала песней хрупкий дом»), сохранив его, также победой закончилось сражение, в котором, однако, погибает пулеметчик («человек, приросший к пулемету, мертвым был / Но продолжал стрелять»). Как в тексте Дудина природный ряд («звучащий оркестр») символизировал бессмертие жизни вопреки смерти товарища, так же и «живое гнездо» у Недогонова – символ бессмертия природы и России, вопреки гибели ее защитника. *В картине мира фронтового поколения общее выше частного.* Пулеметчик, как и птица, до конца защищает свой «дом». Поющая над гнездом, вопреки всему, птица символизирует безусловную победу органического, естественного начала, «освящает» свое жилище. Нарождающаяся жизнь в гнезде параллельна существованию молодой России, строящей новые формы бытия. В балладе не случайно развивается материнский и – шире – женский архетип, утверждающий значение сохранения первооснов жизни.

Одно из наиболее сложных и вместе с тем важных текстов фронтового поколения – стихотворение **Б. Слуцкого** «Кельнская яма» (1944). В жанровом отношении его можно рассматривать и как «стихи на смерть», и как завещание, и как жанр «из бездны», в нем видят также балладное начало.

На первом плане это стихи «на смерть» и завещание. В основе фабулы лежит история гибели пленных в немецком городе Кельне, рассказываемая одним из погибших. Лирический повествователь нигде не выявляет индивидуальное сознание, он выражает коллективные ценности, это высказывание от имени всех пленных: «Нас было семьдесят тысяч пленных / В большом овраге с крутыми краями. / Лежим / безмолвно и дерзновенно, / Мрем с голодухи / в кельнской яме». В тексте выражена особая модальность, развиваются два временных плана – настоящее и будущее. В логике «рассказа» происходит смена угла зрения на события: это повествование из настоящего о настоящем и будущем – обращение к потомкам: «Читайте надпись над нашей могилой, / Да будем достойны посмертной славы». Переплетение времен и перетекание одного в другое выражает идею бессмертия погибающих, введение их в план будущего.

Главная тема стихотворения – тема «расчеловечивания», не просто поругания личности, а доведения человека до животного состояния, что свидетельствует о глобальном разрушении всяческих норм существования в человеческом сообществе и отражает глубочайший кризис европейской цивилизации, в концепции автора.

Эта проблема возникает в русской литературе с 1943 года, в военной прозе, прежде всего, в повести К. Воробьева «Это мы, господи!». В повести осмыслены крайние формы бесчеловечности (ее герой Сергей Костров), озверения человека и превращения его в животное, что рассматривается как следствие социальной истории, принявшей ложный ход. В повести Воробьева есть аналогичный эпизод, как и в тексте Слуцкого: заключенным кидают живую лошадь, которую изголодавшиеся пленные рвут на части. У Слуцкого: раз в день «на площадь выводят лошадь, / Выводят, сталкивают с обрыва». / Вот она свергается в яму, / вот ее делим на доли неравно, / Вот по конине молотим зубами, - / О бургеры Кельна, / да будет вам срамно!». Обратим внимание, как в поэтический текст входят прозаические фрагменты, что обусловлено предметом изображения. Стихотворение Слуцкого есть протест против антигуманизма и пароксизма, принявших крайние формы в период Второй мировой войны. В тексте Слуцкого акцентирована бесчеловечность обращения с пленными: их морят голодом («...зеленее, чем медный пятак, / Мы в кельнской яме от голоду выли»; «мясо с ладоней выев, / Кончают жизнь товарищи наши»).

Синтетический жанр текста отражается в компилятивной эстетике. Мы видим соединение в картине мира Слуцкого разных эстетических парадигм, прежде всего, натуралистическую поэтику и социальный реализм. Перед

смертью пленные пишут «письмо солдату Страны советской»; во главе человеческого массива находится партком («А если кто больше терпеть не в силах – / Партком разрешает самоубийство слабым»), пленные утверждают достоинство советского человека, которого невозможно завербовать.

Жанр «Из бездны...» присутствует редуцированно. На пороге смерти пленные обращаются не с молитвой к Богу, а к бойцам будущего: «*Товарищ боец, остановись над нами, / Над нами, над нами, над белыми костями!*». Ключевой в «Кельнской яме» является метафора «белых костей». Мы наблюдаем усложнение образности и уход от поэтики простоты. Образ «белых костей» придает мистико-фантастический аспект произведению. Во-первых, она обнажает нарушение извечно существующего закона захоронения умерших – отсутствие акта погребения («белые кости» - вымытые дождем); во-вторых, вводит ценностные акценты – семантика подразумевает высоту и святость погибших.

В стихотворении присутствуют балладные черты. Баллада подразумевает смерть героя, здесь героев. В основе сюжета находится встреча мира живых (бюргеров Кельна) с умирающими на их глазах от голода пленными. Основу сюжета образует оппозиция физически живых граждан немецкого города, но духовно мертвых, и, наоборот, бесчеловечно уничтожаемых пленными, практически «мертвых» физически, но живых духовно: «Землю рою, / скребем ногтями, / Стоном стонем в Кельнской яме, / Но все остается – как было! Как было! – / *Каша с вами, а души с нами*». Мировоззренческий и нравственный конфликт образует смысловое пространство текста: «живые» души солдат «страны советской» и «мертвые» бюргеров Кельна, наблюдающих эту картину. Оппозиция материальных ценностей и духовных (идеологических) приобретает здесь романтический характер.

Следует обратить внимание на разрушение традиционной строфики в тексте Б. Слуцкого: традиционные для поэзии военных лет четверостишия сочетаются с лесенкой, что свидетельствует о прозаизации стиха и соединении разных систем стихосложения. Это общая особенность поэзии Слуцкого, в жанровом ракурсе стихотворения нередко выстраиваются как зарисовки, а иногда получают такие полемические жанровые уточнения, как «очерк», «воспоминания», «статья», «рассказ».

Поэзия фронтового поколения открывает новые стороны реальности войны, о которых не принято было писать, в том числе о ее противоречиях, что вошло в литературу позже. Можно говорить о жестоком реализме поэтов фронтового поколения, «Мы под Колпином скопом стоим» **А. Межирова:**

Мы под Колпином скопом стоим,
Артиллерия бьет по своим.
Это наша разведка, наверно,
Ориентир указала неверно.
Недолет. Перелет. Недолет.
По своим артиллерия бьет.

Парадоксы поэзии фронтового поколения заключается в том, что, с одной стороны, она выразили истинно советское мировоззрение, т.к. сознание этих поэтов сформировалось в постреволюционные 1920 – 1930-е годы. С другой же стороны, именно они вышли к экзистенциальным мотивам. Для них не характерна любовная лирика, о чем мы говорили выше, исповедь и монолог в текстах этих поэтов – о другом.

В связи со сказанным уместно привести известное стихотворение С. Орлова «Я своих фотографий тебе не дарил» (1944), которое прочитывается как прямая полемика с «Жди меня» К. Симонова. Оно написано позже текста Симонова «Жди меня» (1941), которое, безусловно, было известно всем, так как часто передавалось по радио. В стихотворении Орлова выражен принципиальный «антиромантизм», вычитанный у Симонова поэтом другого мировоззрения. Орлов буквально «перечитывает» стихотворение «Жди меня», воспроизводя его мотивную систему и вступая с автором «Жди меня» в полемику: женская верность не «охраняет солдат в бою», о чем «поэты пишут в стихах», Орлов снижает идею спасения силой любви. Наконец, утверждает альтернативное: возвращение назло. Выделим мотивы Симонова в тексте курсивом:

Это только поэты пишут в стихах,
Это только в песнях поют,
Будто женская верность на дымных полях
Охраняет солдат в бою.

Ожиданьем пули не отведешь,
Заклинать судьбу ни к чему.
Будто ты меня силой любви спасешь,
Я не верю совсем тому.

Позабудешь, устанешь ждать за года,
Значит, мертвым я упаду?
Схорони, забудь, я живой тогда
Неприменно назло приду.

Вместе с тем необходимо добавить, что самая любовь не отменяется поэтом, а подразумевается, и чувства лирического субъекта не менее сильны, чем в произведении Симонова, только способ их выражения иной, она раскрывается через апофатику и утверждает мужскую гордость и независимость.

Таким образом, в картине мира поэзии фронтового поколения мы обнаруживаем компиляцию разных эстетических парадигм, формирование новых представлений о человеке, участнике войны. Поэзии фронтового поколения развивает экзистенциальные мотивы: преодоления страха, жизни и смерти, утверждение ценности природы и любви, бессмертия погибших, мотив добровольной жертвенности. Особенности поэтики: развитие новых жанровых разновидностей, изменение структуры лирического текста, форм авторского сознания.

1.6. Национальный мирообраз в поэзии «старшего поколения»

Именно в поэзии военных лет в полную силу зазвучала «русская тема». Концептосфера поэзии военных лет воплощает национальный мирообраз, и это ее важное гуманистическое достижение.

Внимание к национальному как «русскому» и в полном смысле слова художественное осознание и выражение национального образа мира как космопсихо-логоса (Г. Гачев) начинается в поэзии и в русской литературе в целом в годы войны. Процессы, идущие в литературе периода Великой Отечественной войны и послевоенного десятилетия, были особенно ощутимы на фоне интернациональных устремлений писателей 1930-х годов. Именно в 1930-е годы вынужденно завершила свое развитие новокрестьянская поэзия (вспомним судьбы Н. Клюева и П. Васильева, расстрелянных в конце тридцатых годов). В 1930-е годы константы национального мира эпизодически присутствовали в массовой советской песне, в ее любовно-бытовом изводе (например, у М. Исаковского).

В период Великой Отечественной войны ситуация резко меняется. Так, например, Д. Кедрин в стихотворениях и поэмах обращается к историческим сюжетам, образам прадедов и пращуров, концептам древнерусского сознания («Родина», «Колокол», «Ты, что хлеб свой любовно выращивал», «Зодчие», «Князь Василько Ростовский» и др.). Для точности отметим, что выход к этой теме в поэзии Кедрина наметился несколько ранее, еще в 1930-е, однако исторические образы тонули среди других тем и мотивов. В сороковые же годы они выходят на первый план, оттесняя все остальное.

В поэзии Великой Отечественной войны и послевоенного десятилетия в стихах А. Твардовского, А. Суркова, М. Исаковского, Л. Ошанина, М. Дудина и других национальные аспекты образа мира стали выражением этических ценностей и духовного склада советского человека, осознавшего свою глубинную причастность к истокам и традициям. В стихах «русское» как советское трансформировалось: стало пересекаться с архаическими фольклорными представлениями.

Знаковым произведением в этом плане становится постижение «русского» в стихотворении К. Симонова «Ты помнишь, Алеша, дороги Смоленщины», о котором мы говорили в одном из предыдущих разделов (раздел 2.4.1.). Его концептами становятся дом, околица, деревня с погостами, прадеды, кресты, матери, дети: «Как будто за каждою *русской околицей / Крестом* своих рук ограждая живых, / Всем миром сойдясь, наши *прадеды молятся / За в бога не верящих внуков своих*» и т.д.

В эти годы происходит переосмысление «родного» и «чужого» у поэтов фронтового поколения. Симптоматичен поворот темы патриотизма от советского – к «русскому» в стихотворении П. Когана «Лирическое отступление» (1940 – 1941): «...Я – патриот. Я воздух русский, / Я землю

русскую люблю, / Я верю, что нигде на свете / Второй такой не отыскать, / Чтоб так пахнуло на рассвете, / Чтоб дымный ветер на песках... / И где еще найдешь такие / Березы, как в родном краю! / Я б сдох как пес от ностальгии / В любом кокосовом раю. / Но мы еще дойдем до Ганга, / Но мы еще умрем в боях, / Чтоб от Японии до Англии сияла родина моя»⁵⁰. Россия в стихотворении Когана, написанного в самом начале войны, все же в большей мере – «время большевиков».

Концептосфера поэзии военных лет воплощает национальный мирообраз. В ней происходит обращение к архетипам национального сознания, воссоздающим константы «русского мира»: дом / кров, село, погост, дорога, перекресток, мать, родина, старики, дети, любимая, солдат / воин, природа, береза, соловьи, вдова, слеза, песня. Практически все его стихи А. Твардовского: «Зачем рассказывать о том...», «Ветром что ли подунуло», безусловно, поэма «Василий Теркин» (вспомним, она печаталась стихами, фрагментами). и, «Гнездо» А. Недогонова, «В землянке» А. Суркова», «На позицию девушка провожала бойца», Враги сожгли родную хату» М. Исаковского, «1941» И. Эренбурга и др.

В определенном смысле можно говорить об общих чертах поэзии разной эстетики в воссоздании национального космоса. В стихах советских поэтов и в неклассических художественных системах мы обнаруживаем обращение к изображению народного мира и к моделям мышления, восходящим к архаическим представлениям и к православной составляющей национального сознания.

В рамках изображения национального образа мира следует подчеркнуть значение поэзии старшего поколения – **А. Ахматовой и Б. Пастернака**. В логике нашего разговора уместно выйти также в контекст послевоенного времени. В этой связи интересны сопоставить цикл «Ветер войны» А. Ахматовой (1941 – 1945) и поэму Д. Андреева⁵¹ «Ленинградский апокалипсис» (1953).

Поэты опираются на код древнеславянской мифологии, связанный с образом Великой Богини-матери, в русском варианте матери-сырой-земли. Согласно этой архаической модели Земля понимается как материнская утроба, в древнерусских и средневековых источниках она представлена как живое существо, «испытывающее человеческие чувства и являющееся субъектом своих поступков»⁵². Она описывается средневековыми авторами в женском, чаще материнском облике, плачущей о своих «чадах», всех без исключения; для

⁵⁰ Путешествие в страну поэзии: в 2 кн.– Л.: Лениздат, 1968. Кн. 2. С. 111 – 112.

⁵¹ Даниил Андреев (1906 – 1959) – поэт и прозаик середины века, автор поэтического ансамбля «Русские боги», «Железной мистерии», метафилософского трактата «Розы мира»; он реальный участник Великой Отечественной войны, с 1947 по 1958 – узник ГУЛАГа.

⁵² Рябов, О.В. Русская философия Женственности (XI-XX века). Иваново: «Юнона», 1999. С.36

«сыновей», защитников родины, она «общая мать», которая дает жизнь, вскармливает, заботится, заступается и забирает их обратно. В некоторых источниках родная мать отождествляется с матерью-землей и с Богиней-матерью.

Этот вариант (образ матери-сырой-земли) развивается в «Балладе о Сергее Кускове» (1944) Л. Ошанина, о чем мы говорили выше. В ее сюжете Кусков погибает с самого начала действия и ему посмертно присваивают звание Героя. Вместе с тем он спасен: «Но когда опустилась мгла, / Женщина в пепле родной земли / Живым его нашла. / От вражьего взгляда укрыла его / Густою лесною тьмой. / Прохладой летом лечила его, / Теплом лечила зимой. / - Где я? – очнувшись, спросил Кусков. / Она зашептала: – Молчи!» Сергей Кусков – конкретный персонаж, русский человек, которого спасает мать-сыра-земля; на это указывает конкретность – наличие распространенного русского имени «Сергей» и фамилии, которая содержит семантику части от целого. Таким образом, Кусков в балладе – обобщенный образ, символизирующий единство национального мира, совокупность всех русских воинов, защитников родины; он как национальный герой адекватен любому воину русской армии. Мать-сыра-земля в балладе Ошанина спасает всех и каждого в отдельности, защищая их как своих детей. Она символично связана со всеми временами года, т.е. с русским природно-историческим космосом.

В цикле А. Ахматовой «Ветер войны» (1941-1946) земля тоже олицетворяет материнскую утробу, рождающую и забирающую жизни своих «сыновей». Ахматова утверждает равенство всех перед лицом смерти⁵³. Так, в лирическом сюжете стихотворения «Важно с девочками простились» (1943) развивается мысль об обреченности всех ушедших на войну: «Ни плохих, ни хороших, ни средних... / Все они по своим местам, / Где ни первых нет, ни последних... / Все они опочили там». Использование устаревшей формы «опочить» привносит в текст христианские коннотации: «опочили» (умерли) от «почивать» – уснуть, что подразумевает их бессмертие (физическую смерть и бессмертие души).

Тема «живой» земли, дышащей, физически предошущающей боль и смерть, присутствует и в других стихах цикла «Ветер войны»: например, в ситуации приближения сухого звука снаряда («Первый дальнобойный в Ленинграде»). Город становится олицетворением всех русских людей, живущих в нем, неразрывно с ним «спаянных», соединенных: «Птицы смерти в зените стоят. / Кто идет выручать Ленинград? / Не шумите вокруг – он дышит, / Он живой еще, он все слышит: / Как на влажном балтийском дне / Сыновья его стонут во сне»⁵⁴. Последняя строка подразумевает и единство всеобщей судьбы, воплощая ужас перед грозящей всеобщей гибелью, и одушевление

⁵³ Ахматова, А. Соч.]: в 2 т. М.: Правда, 1990. Т. 1. С. 211.

⁵⁴ Ахматова, А. Там же. С. 208.

погибших, которые остаются «детьми» пространства города, ландшафт которого включает земную часть и водную (море). Характерно, что поэтесса снимает границу между живыми и мертвыми во многих текстах: в стихотворении «Памяти Вали» из-под земли «слышится детский голосок»; в стихотворении «NOX...» свежей садовой землей укрывают «доченьку» – античную статую; «Рядами стройными проходят ленинградцы, / Живые с мертвыми. Для Бога мертвых нет» и т.д.

Петербург выступает самодостаточным космосом, символизируя Россию, становится эпицентром и метонимическим выражением русской земли. Для Ахматовой Россия – это и есть Петербург и его судьба – культурно-историческая основа нации как этноса. Обратим внимание, что в ряд «детей» вводятся и культурные реалии (античная статуя).

Для поэзии Ахматовой в этом цикле характерен «Богородичный код», лирическая героиня отождествляет себя как с Матерью сырой землей, так и с Богородицей, обладает всеслышанием, она как бы сопresentствует во всем, происходящем в Ленинграде. Она выступает матерью детей-сирот Ленинграда («Питерские сироты, детоньки мои») и наделяет «внуков, сестер и братишек» сыновними качествами. Отдельные персонажи, которые появляются в стихах цикла – молодые юноши или дети: «Сквозь бомбежку слышится / Детский голосок», «Постучись кулачком – я открою»; «И с головки твоей золотистой / Я кровавые смою следы»; «Доченька! Как мы тебя укрывали / Свежей садовой землей»; «Незатейливые парнишки – Ваньки, Васьки, Алешки, Гришки, - / Внуки, братики, сыновья!» и другие. Лирическая героиня сохраняет связь со своими детьми и после их смерти (Памяти Вали), «Птицы смерти в зените стоят» и др.).

Л.Г. Кихней отмечает, что истолкование войны в рамках библейских и фольклорных источников (славянской мифологии), которые переплетаются, начинается в стихах Ахматовой, связанных с Первой мировой войной⁵⁵. Исследователь указывает, что в микроцикле «Июль 1914» (книга «Белая стая») поэт творит свой собственный эсхатологический миф, где каждый образ – элемент мифологический: птицы замолкают или улетают, осина, можжевельник и т.д.

В этих ранних циклах 1910-х годов отразились мифопоэтические представления Ахматовой о мире как «едином организме», где война означает катастрофический сдвиг, равнозначный как для природно-физического, так и для социального состояния бытия. В Библии мотив пророчеств знаменует потрясения в жизни народов и царств. Земля в ахматовской мифологии – аналог тела Христова («Только нашей земли не разделит / На потеху себе супостат»). Образ страдающей и воюющей земли сакрализуется: она отождествляется с образом Спасителя, а ее страдания – с его крестными муками («Ранят тело твое

⁵⁵ Кихней Л.Г. Поэзия Анны Ахматовой. Тайны ремесла. М.: Диалог, 1997. С. 50 – 51.

пресвятое / Мечут жребий о ризах твоих»)⁵⁶. В цикл входят религиозно-православные мотивы: мотив покрова Богородицы, который спасет русскую землю (ее распластанное / поруганное тело). Метафора земли как телесной плоти встречается также в «Белой стае» в стихотворении «19 июля 1914» (время начала Первой мировой войны): «Дымилось тело вспаханных равнин».

Особенно значимо в контексте наших размышлений утверждение исследователя о том, что в микроцикле «Июль 1914» плач «солдаток над ребятами» восходит к евангельскому эпизоду – скорбям Богородицы по своему сыну⁵⁷. Аналогичная ситуация возникает и в связи с циклом «Ветер войны». В стихах военных лет 1941 – 1945 годов цикла «Ветер войны» лирическая героиня сама выступает в роли Богородицы, оплакивающей своих детей – сыновей и дочерей. Коннотации русской земли как «плоти Христовой» сохраняется в цикле: «И томится Пречистое тело / Оскверненной врагами земли». Дети и юноши Ленинграда – плоть от плоти русской земли, «пречистого» тела Христова, по аналогии они тоже распяты: погребены в этой земле, живой и страдающей. Например, в микроцикле «Памяти Вали»: «Под землю слышится детский голосок».

Метафора земли как телесной плоти и плоти Христа развивается в этом цикле тоже. Культ Матери-сырой-земли впоследствии слился с культом Богородицы, что и реализует Ахматова в циклах о Первой Мировой войне и о Великой Отечественной войне. Эти идеи находят потом завершение в сонете «Родная земля».

В стихотворении **Б. Пастернака «Ожившая фреска»** (1944) тоже сакрализуется образ страдающей земли, на которой идет война: «Земля гудела, как молебен, / Об отвращеньи бомбы воющей, / Кадильницею дым и щебень / Выбрасывая из побоища»⁵⁸. Земля у Пастернака уподоблена храму, она сопротивляется насилию молитвой, сравнивается со звучащим колоколом. По сравнению с циклом Ахматовой ситуация в лирическом сюжете стихотворения Пастернака меняется на противоположную, Пастернак развивает мужской гендерный вариант: мать-сыра-земля сама нуждается в защите. Когда-то в детстве ребенок защищал в своем воображении мать: «И мальчик облекался в латы, / За мать в воображеньи ратуя, / И налетал на супостата / С такой же свастикой хвостатой». Теперь он как рыцарь и воин защищает русскую землю: «топчет вражеские танки / С их грозной чешуей драконьею». Война становится воплощением вечно продолжающейся мифологической битвы добра и зла: герой вспоминает икону в монастырском саду, изображающую конный поединок Георгия со змеем. Он участник стана всех рыцарей-воинов Георгия Победоносца – защитника России, которая предстает в стихотворении в

⁵⁶ Ахматова А. Соч. в 2-х томах. М.: «Правда», 1990. С. 97.

⁵⁷ Кихней Л.Г. Поэзия Анны Ахматовой. Тайны ремесла. М.: Диалог, 1997. С. 50 – 51

⁵⁸ Пастернак, Б. Стихотворения и поэмы . . : Худ. лит-ра, 1988. С. 296.

природном облике: «на пруду цвели кувшинки, / И птиц безумствовали оргии»; «...родина / Манила музыкой зовущей / И пахла почкою березовой».

А. Ахматова парадоксальным образом сближается в своих интенциях с идеями Даниила Андреева в его произведениях конца 1940 – 1950-х годов о войне (стихотворные циклы «Русских богов» и входящая в этот поэтический ансамбль поэма «Ленинградский апокалипсис»). Главные произведения Д. Андреева были написаны в тюрьме (1947-1958). Существенно, что Андреев был сам участником битвы за Ленинград и поэма «Ленинградский апокалипсис» имеет автобиографический характер.

Национальный мирообраз Андреева несколько иного порядка, чем модернистские картины мира Ахматовой и Пастернака. В философско-художественной системе Андреева ярко выражено религиозное мирозерцание поэта. В его художественной вселенной духовный план и земное бытие – природный мир и человеческий род – входят в «мистическое тело Христово». Он выдвигает концепцию «предвечного Христа», согласно которой вселенная потенциально (онтологически) единый организм, в вершине которого (у основания) находится Планетарный Логос, объемлющий планету Земля и все земное человечество. Для него все поколения русских людей входят в эту категорию.

Вместе с тем идеи Андреева близки историософии А. Ахматовой. В концепции Ахматовой все «русские люди», погибшие в войне, тоже дети русской земли и выступают частью тела Христова, как и у Андреева.

Россия у Ахматовой предстает как духовно-телесная субстанция. Одна из важнейших тем поэзии Ахматовой военных лет – тема поругания Святой Руси и осквернения божьей земли: «...томится пречистое тело / Оскверненной врагами земли». Для Андреева, как и для Ахматовой, также важна тема «сокровенной» сущности России и Святой Руси. В ранних циклах она будет заключаться в ее «девственной» чистоте; природа здесь «не обесчещена ничьей стопой», и в этом смысле это «святая», «сокровенная земля», переживающая «блаженное состояние» сказки и первозданности. Она «скрыта» («сокрыта») от чужих глаз; эта «незамутненность» России и беспредельность ее просторов – залог ее грядущего преображения и невиданных потенций (цикл «Лесная кровь»). Если для Ахматовой Россия – это Ленинград, ее душа и эпицентр, то для Андреева это вся страна – от Москвы и до восточных границ. Для Ахматовой Россия становится невинной жертвой в Великую Отечественную войну, для Андреева она сама виновна в этом: Россия – тюрьма, и «в тюрьмах дремлет Родина, / Пряха-мать всех судеб и дорог»⁵⁹. В представлении Андреева тем самым усиливается трагедия народа, она оказывается двойной: «родина-острог / Отмыкается рукой врага» («Шквал», «Беженцы», 1941). Тема России-тюрьмы и

⁵⁹ Андреев, Д. Собр. соч. 3 т. М.: «Моск. рабочий», «Олеся», 1993, 1997. Т. 1, 3 (1). С. 133.

сталинского террора будет освещена и Ахматовой чуть ранее – в конце 1930-х годов в поэме «Реквием», в которой топоним тюрьмы занимает центральное место.

Ахматову и Андреева сближает наличие молитвы за русскую землю. Спасение «земли» для Ахматовой подразумевает сохранение «русской речи» – «слова» («Мужество»), обретающего в мире Ахматовой сакральный смысл – молитвы («И молитвы пречистое слово / Исцеляет болящую плоть»). Молитва – сквозной жанр в творчестве Андреева, молитва в его стихах о войне – покров, оберегающий Россию. В ситуации нашествия врага один из важнейших поведенческих актов и способов самосохранения нации по Андрееву – молитва. У Ахматовой это будет молитва лирической героини; у Андреева это более сущностный акт, она творится верующими в сохранившихся храмах и катакомбах. Тема молитвы за русскую землю и мотив оскверненной врагами земли сближает поэтические системы Ахматовой, Андреева, и Пастернака.

Циклы Ахматовой «Ветер войны» и поэма Андреева «Ленинградский апокалипсис» являются вариантами «петербургского текста» русской литературы. И в поэме, и в цикле «Ветер войны» место действия – Ленинград. В цикле Ахматовой трагедия Ленинграда – индивидуальная трагедия города, культурно-исторического центра России и духовно близкого ей конкретно. Для Андреева блокада Ленинграда – ключевое событие войны и апокалипсис XX века, здесь решается судьба нации и вскрываются противоречия русской метаистории.

В поэме Андреева Город выступает частью «мистического тела» России, он антропоморфен; представляет собой исторически сложившееся единство анатомии, физиологии, психологии (души)⁶⁰. Ленинград болен смертельным недугом; к нему, как к умирающему «больному отцу» идут прощаться дети – марш по Ладоге и десант в город. Ср.: Ленинград «рассечен фронтом, / Как шрамом свежим по лицу»; «Как раненный навывлет в горло, / Дышать он лишь сквозь трубку мог – / Сквозь трассу Ладоги... В томлении / Хватал он воздух узким входом / И гнал по жаждущим заводам / Свой каждый судорожный вздох»; «...кости пней шестиметровых / Торчали к небу, как стерня»⁶¹. Природный ландшафт, климат, «почва», водная трасса, жизнедеятельность города представляют Россию как единый «пульсирующий организм». Андреев вслед за Ахматовой говорит о «живом» городе и о городе как духовно-телесном организме.

Ахматова изображает Ленинград извне, Андреев – изнутри. Он тоже развивает тему трагической участи его защитников: десант с провизией мучим голодом, который «заволакивает зрение», «опустошает мозг», «мутит голову», превращая человека в животное, когда жизнь превращается «в рыск и в лов». Голод обезличивает и унижает человека («слепнет дух», «дичает разум»). Поэт

⁶⁰ Ванчугов, В. Москвософия и Петербургология. Философия города. М., 1997. С. 22.

⁶¹ Андреев, Д. Собр. соч.. Т.1. С. 145.

развивает ахматовскую тему неисчислимости жертв и сверхчеловеческих испытаниях, выпавших людям. Как и Ахматова, Андреев развивает тему смерти. Погибшие защитники погребены в водах Ленинграда. Мать-сыра-земля как бы принимает их в свою утробу, прячет навсегда: «От наших глаз скрывали воды / Разбомбленные пароходы, / Расстрелянные поезда, / Прах самолетов...»; они к «тинистому лону прижались грудью навсегда»⁶². Мертвые изображены как «живые».

В концепции Андреева Петербург – часть духовно-телесного целого России, что объясняет и национальную историю, и его судьбу. По мысли поэта в национальном космосе кроются как наши трагедии и неразрешимые противоречия, так и спасение. Так, огромные пространства страны гонят русских к завоеванию вольных земель; метель и буран в войну укрывают от врага. Когда-то мороз «помогал» в Бородинском сражении, и сейчас он вновь срывает планы немецкого командования (Ср.: «...страстная судьба народа / С безумной музыкой природы / Всечастно переплетена!»). Фабульно в поэме поход десанта сопровождается неистовством стихии («как будто сам владыка Арктики / Раскрыл гигантские ворота»): неожиданно начинается полярный шторм, снегопад, буран, которые скрывают людей от самолетов и тем самым спасают их. Также было и в начале войны, когда «встал мороз», оказавшийся сильнее «...всех ратей, всех оружий, / Дыша неистовую стужей, / Врагу – погибель, нам – покров». Андреев ставит вопрос о глубинном созвучии природы и национальной судьбы.

В позднем творчестве Ахматова подходит к осмыслению национального космо-психо-логоса. В сонете «Родная земля» (1965) поэтесса углубляет и расширяет древнеславянский код, напрямую выходит в область размышлений о целостности национального космоса – родной земли, хранящей прах предков, определяющий и современную систему ценностей. Она размышляет о святости «родного праха», в его расширительном толковании – связи телесности человека и телесности земли, которые переплетены с духом предков и образуют некую неразложимую национальную сущность: «В заветных ладанках не носим на груди», / О ней стихи навзрыд не сочиняем, / Наш горький сон она не берedit»; «...Хворая, бедствуя, немотствуя на ней, / О ней не вспоминаем даже». / Да, для нас это грязь на калошах, / Да, для нас это хруст на зубах, / И мы мелем, и месим, и крошим / Тот ни в чем не замешанный прах. / Но ложимся в нее и становимся ею, / Оттого и зовем так свободно своею»⁶³. Поэтесса сформулировала русское мироотношение: и апофатическая часть (с частицей «не»), и позитивная отказывают «родной земле» в значимости, снижают ее ценность, которая утверждается от обратного. Особое значение имеет эпиграф к сонету, который Ахматова берет из стихов своей ранней книги «Anno Domini»:

⁶² Андреев, Д. Собр. соч.. Т.1. С. 159, 145, 143.

⁶³ Ахматова А. Там же. С. 291.

«И в мире нет людей бесслезней, / Надменнее и проще нас». Эпиграф указывает на мировоззренческое единство национального этноса и раскрывает сущность русского характера, утверждает единство национальных ценностей, а также претворенную в культуре национальную ментальность.

Характерно, что война изображена как уничтожение и *осквернение* национальных основ жизни и самой «матери-земли» не только в указанных стихах, но и в других, например, в стихотворении И. Эренбурга «1941»: «Мяли танки теплые хлеба, / И горела, как свеча, изба. / Шли деревни. Не забыть вовек / Визга умирающих телег, / Как лежала девочка без ног, / Как не стало на земле дорог». В стихотворении происходит одушевление Земли в ее природно-географических составляющих (нивы, луга, деревья, кусты), в совокупности со всеми когда-либо жившими на ней воинами как ее защитниками.

Но тогда на жадного врага
Ополчились нивы и луга,
Разъярился даже горчицвет,
Дерево и то стреляло вслед,
Ночью партизанили кусты
И взлетали, как щепы, мосты,
Шли с погоста деда и отцы,
Пули подавали мертвецы,
И, косматые, как облака,
Врукопашную пошли века.
Шли солдаты бить и перебить,
Как ходили прежде молотить,
Смерть предстала им не в высоте,
А в крестьянской древней простоте⁶⁴.

Создается аллегория мифологической битвы, в которой участие принимает самая русская земля и все когда-либо находившееся на ней.

Таким образом, в поэзии 1940 – 1950-х годов национальный миробраз воссоздается в разных вариантах, их источником выступают архаические модели, интуитивно воспроизводимые в разных эстетических парадигмах.

Можно говорить о близких аспектах и разных акцентах в изображении национального космо-психо-логоса в творчестве поэтов, придерживающихся разных эстетических стратегий. В поэзии Ахматовой, Пастернака, Андреева выражена христианская аксиология, она сближает поэтов в изображении национального мира: образ России у них восходит к идее Святой Руси, является частью тела Христова, изображается как духовно-телесная субстанция.

⁶⁴ Эренбург, И. Собр. соч.: в 8 т. М.: Худ. лит-ра, 1990. Т. 1. С. 148.

1.7. Тема *de profundis* в поэзии Великой Отечественной войны

В поэзии военных лет есть общие темы, в решении которых выявляется разная эстетика. Появление темы **de profundis** в поэзии военных лет закономерно, она обусловлена трагическим характером самих исторических событий.

De profundis (лат. *из глубин*) – это начало покаянного псалма, который читается как отходная молитва над умирающим⁶⁵.

Звучит она следующим образом: *profundis clamavi ad te, Domine; Domine, exaudi vocem meam*. В переводе на русский это означает:

1 Из глубины взываю к Тебе, Господи.

2 Господи! услышь голос мой. Да будут уши Твои внимательны к голосу молений моих.

3 Если Ты, Господи, будешь замечать беззакония, – Господи! кто устоит?

4 Но у Тебя прощение, да благоговеют пред Тобою.

5 Надеюсь на Господа, надеется душа моя; на слово Его уповаю.

6 Душа моя ожидает Господа более, нежели стражи – утра, более.

7 Да уповает Израиль на Господа, ибо у Господа милость и многое у Него избавление,

8 И Он избавит Израиля от всех беззаконий его.

(Псалтырь, псалом 129).

Псалом *de profundis* входит в книгу Псалтырь, Псалтырь (от греч. ψαλτήριον, по названию струнного щипкового музыкального инструмента псалтерия), библейскую книгу Ветхого Завета, состоящую из 150 или 151 (в православных греческом и славянском вариантах Библии) песен (псалмов, греч. ψαλμός), излагающих благочестивые излияния восторженного сердца, верующего при разных жизненных испытаниях⁶⁶. Псалом (ψαλμός «хвалебная песнь») — гимны иудейской (תהילים) и христианской религиозной поэзии и молитвы из Ветхого Завета⁶⁷.

Псалом 129 — это покаянная молитва, взывающая к Божьему милосердию. Он особенно популярен в западно-христианской традиции, хорошо известен по первым словам — «De profundis». В иудаизме этот псалом включён в погребальную службу и в молитву, читаемую во время поста по случаю бездождия. В православии псалом читается на вечерне в составе группы «Господи, воззвах». В качестве погребальной молитвы «De profundis» с давних пор использовали католики, а в переводе на немецкий язык — и протестанты. Псалом положен на музыку многими композиторами (Иоганн Себастьян Бах, Вольфганг Амадей Моцарт, Фридрих Гендель, Кристоф Глюк, Феликс Мендельсон, и др.).

⁶⁵ АБВУУ Lingvo 12. Электронный словарь. Выпуск 12.0.0.356. Лицензионная версия.

⁶⁶ <http://ru.wikipedia.org/wiki/Псалтырь>

⁶⁷ <http://ru.wikipedia.org/wiki/Псалом>

Слова «*de profundis*» используются и в качестве заголовка литературных произведений. В частности, Оскар Уайльд назвал так свою тюремную исповедь, поскольку «*De profundis*» как покаянная молитва была распространена в местах заключения. Таким образом, из всего вышесказанного мы можем сделать вывод о том, что рассматриваемый нами термин, прежде всего, присутствует в религиозном сознании. Он подразумевает, с одной стороны, отходную молитву над умирающим; с другой стороны, это покаянная молитва самого умирающего, вызывающая к Божьему милосердию.

Выделим основные черты покаянного псалма *de profundis*: а) это религиозная молитва, обращенная к Творцу (Богу); б) она исполняется над умершим или самим умирающим, поэтому связана с ситуацией ухода (смерти); в) молитва подразумевает просьбу о милости, спасении; г) это покаяние в грехах, а также упование и надежда на высшую истину и справедливость.

Тема *de profundis* в развитии литературы может обретать жанровую функцию, играть сюжетобразующую роль, выступать мотивом произведения.

В истории русской литературы XX столетия мотив *de profundis* развивается, правда эпизодически, в поэзии Серебряного века. Ближе к этой традиции находится стихотворение Д. Мережковского с одноименным названием «**De Profundis**»⁶⁸, опубликованное в сборнике «Новые стихотворения» (1891 – 1895). Оно структурно включает эпиграф («Из дневника») и содержит две части: «Усталость» и «*De profundis*». Эпиграф является цитатой из Евангелия от Марка⁶⁹ (гл. XIII, 19, 20):

...В те дни будет такая скорбь, какой не было
от начала творения, которое сотворил Бог, даже
дольше и не будет. И если бы Господь не сократил
тех дней, то не спаслась бы никакая плоть.

Данный текст по жанру и содержанию выявляет константы православного мирозерцания лирического героя, а также указывает на исповедальность произведения. Все стихотворение построено как обращение к Богу, указывает на смирение перед его властью и выражает веру в его милость. «*De Profundis*» Мережковского – прежде всего, покаянная молитва человека запутавшегося, подверженного искушениям зла: «Из преисподней вопию / Я, жалом смерти уязвленный: / Росу небесную Твою / Пошли в мой дух ожесточенный. / Люблю я смрад земных утех, / Когда в устах к Тебе моления, / Люблю я зло, люблю я грех, / Люблю я дерзость преступленья. / И окаянного прости, / Очисти душу мне страданьем – / И разум темный просвети...». Это личная молитва субъекта сознания о помощи и спасении, ситуация исповеди и покаяние в грехах. Мережковский лишь отчасти следует канону. Псалом

⁶⁸ <http://www.world-art.ru/lyric/lyric.php?id=14504>

⁶⁹ «Ибо в те дни будет такая скорбь, какой не было от начала творения, которое сотворил Бог, даже дольше, и не будет. И если бы Господь не сократил тех дней, то не спаслась бы никакая плоть; но ради избранных, которых Он избрал, сократил те дни» (гл. XIII, 19, 20).

произносится в ситуации не физической смерти, а духовной раздвоенности героя.

Эволюция темы de profundis в поэзии А. Ахматовой военных лет.

Логично, что тема *de profundis* появляется в поэзии Великой Отечественной войны у старшего поколения, прежде всего, в стихотворении А. Ахматовой «De profundis... Мое поколение» (1944) из цикла «Венок мертвым».

Тема «из бездны (взываю)» обретает у поэта традиционную фонетическую транскрипцию: «**De profundis... Мое поколение**». Заявляя традиционно саму тему в заглавии, Ахматова, тем не менее, существенно трансформирует ее.

Обратимся к названию. Обращение «мое поколение» можно трактовать как в широком, так и в более узком смысле. В широком – это обращение ко всем поэтам-ровесникам и современникам, людям, близким по мировоззрению и сословной принадлежности, вошедшим в русскую культуру в Серебряном веке, однако ушедшим к настоящему времени («Только память о мертвых поет»). Поэт ведет речь о трагической участи представителей русской дворянской культуры, единомышленниках. В узком смысле – это обращение Ахматовой к поэтам-акмеистам (Н. Гумилев, О. Мандельштам, С. Городецкий).

Особенности развития сюжета «из бездны (взываю)» видятся в том, что он не просто об умерших поэтах, а о поэтах как не завершивших свое дело, не выполнивших до конца свою миссию.

Только ветер гудит в отдаленье,
Только память о мертвых поет.
Наше было не кончено дело,
Наши были часы сочтены⁷⁰.

Тема молитвы как покаяния и упования на спасение самих ушедших, таким образом, заменяется мотивом памяти о них. Это псалом, исполняемый над давно и в разное время умершими людьми, исполняемый их живым современником.

Немаловажным является и то, что стихотворение имеет двойное название («De profundis... Мое поколение»), неся двойную семантику: жизни и смерти. Само стихотворение композиционно делится на две части: первые 6 стихов несут в себе семантику смерти: «...поколение мало меду вкусило», «только ветер гудит в отдаленье», «только память о мертвых поет», «наше было не кончено дело», «наши были часы сочтены». А остальные 6 строк, отделенных от предыдущих запятой – воплощают идею жизни, символизированную поэтом в победе: «До желанного водораздела, / До вершины великой весны, / До неистового цветенья / Оставалось лишь раз вздохнуть.../ Две войны, мое поколенья, / Освещали твой страшный путь». Молитвой лирическая героиня вводит их в план бессмертия, «спасения», приобщая к «неистовому цветению» и «великой весне» победы. Весна в такой интерпретации подразумевает не

⁷⁰ Ахматова А. Лирика. М.: Худ. лит-ра, 1989. С. 287 – 288.

только конкретную победу, но и несет идею окончания войн и надежду на изменение самого способа бытия. Можно считать, что Ахматова в своем «псалме» подключается к Мережковскому в его цитации евангелия от Марка: «Ибо в те дни будет такая скорбь, какой не было от начала творения, которое сотворил Бог, даже донныне, и не будет...» (гл. XIII, 19, 20) и т.д.

Именно во второй части наиболее четко и ярко представлена тема памяти, которая в данном стихотворении является ключевой. Лирическая героиня ощущает себя частью «ушедшего» поколения, однако она еще жива и молится о них, продолжает их незавершенное дело. Весьма важна субъектно-объектная организация текста, которая носит обобщенно-личный характер. Здесь «мы» неотделимо от «я», что объясняет такие обращения, как «наше», «наши», «твое», «мое поколение».

Ахматова кардинально трансформирует значение термина *de profundis*: у нее нет обращения к Богу. В определенном смысле можно сказать, что она сама берет на себя эту роль – воздать по заслугам. Поэт не преклоняется перед судьбой; религиозное сознание поэта в стихотворении более завуалировано, чем у Мережковского.

Ахматова переводит молитву в план личной ответственности перед своим поколением, она исполняет псалом не от своего имени, а от имени поколения: она изображает его в ситуации накануне смерти («наши были *часы сочтены*»), «До неистового цветенья оставалось лишь раз *вздохнуть*»). У поэта данная тема проявляется именно в период Второй мировой войны.

Вторая часть текста несет семантику жизни. Важно, что стихотворение написано почти ровно за год до победы, создается впечатление, что А. Ахматова знала о времени окончания войны. Хотя с другой стороны, это можно объяснить тем, что во время написания стихотворения (23 марта 1944 года) советские войска уже вели активное наступление. «Великая весна» – это символ победы, а, следовательно, и жизни, тогда и настанет «неистовое цветенье». *Таким образом, мы видим, что в данном случае тема de profundis воплощается через мотивы жизни, смерти и памяти об ушедших.*

Обратимся к воплощению темы «из глубин» в творчестве поэтов Великой Отечественной войны. В поэзии периода военных лет мы обнаруживаем два варианта решения темы *de profundis* – как развитие христианской традиция (А. Ахматова) и в рамках нерелигиозного сознания (атеистического), каковыми были многие из поэтов Великой Отечественной войны. Тема *de profundis* присутствует в поэзии военных лет как частный мотив, редуцируются ее основные черты.

Ключевым произведением в этом ряду следует назвать стихотворение **А. Твардовского «Я убит подо Ржевом»**, в котором идея *de profundis* становится жанрообразующей и сюжетообразующей. Сюжет стихотворения строится по модели «из бездны взываю» (текст состоит из 42 четверостиший). Твардовский

не использует слово *de profundis*, но интуитивно продолжает эту традицию, т.к. нуждается в ней.

Повествование ведется от первого лица, от имени русского солдата (имя его не названо), погибшего в начале войны («Летом, в сорок втором, / Я зарыт без могилы»). Стихотворение построено как исповедь героя и одновременно как воззвание к живым. Это поистине голос «из глубин». Но, тем не менее, лирический субъект говорит не только от себя лично, но и от лица всех погибших воинов, он осознает себя частью воинского братства – защитников России. Это и конкретный воин и обобщенный образ. Частотно употребление понятия «братья», под которыми подразумеваются как все погибшие, так и оставшиеся в живых соотечественники, т.е. все русские люди: «*Братья*, может быть, вы / И не Дон потеряли, / И в тылу у Москвы / За нее умирали?»; «Может быть, *побратимы*, и Смоленск уже взят?»; «Вы должны были, *братья*, / Устоять, как стена»; «И беречь ее (Родину – О.А.) свято, / *Братья*, счастье свое – / в память *воина-брата*, что погиб за нее» и т.д.⁷¹. В стихотворении важна тема фронтового братства, присутствующая во многих произведениях данного периода. У Твардовского все солдаты, выполняющие долг перед Родиной-матерью, это братья по «духу» (не по крови), т.е. принадлежащие к одной нации, этносу. Редуцированно, безусловно, присутствует в стихотворении идея ментальной связи «братьев» и «побратимов» как людей одной *веры* (исторически православной), *в отличие* от чужеземцев, именно эти узы не разрушаются даже после смерти. Понятие «наша земля» ключевое в тексте поэта («Наш ли Ржев, наконец?»).

Стихотворение Твардовского по смыслу делится на 4 части, которые маркируются фразой «Я убит подо Ржевом», повторяющейся в разных вариантах. Первая часть обозначает ситуацию смерти как физического уничтожения: «И во всем этом мире, / До конца его дней, / Ни петлички, ни лычки / С гимнастерки моей»⁷². Однако это не ситуация ухода или приближения к нему, как в каноническом псалме, а это голос давно погибшего человека. Смерть в мире Твардовского трактуется натурфилософски и подразумевает, что человек уходит в переплав природы. Мертвые не уходят в небытие, они становятся частью природы.

Я - где корни слепые
Ищут корма во тьме;
Я - где с облачком пыли
Ходит рожь на холме;
Я - где крик петушиный
На заре по росе;
Я - где ваши машины

⁷¹ Твардовский А. «Я убит подо Ржевом» // Путешествие в страну поэзии. В 2-х кн. Кн. 2. Л.: Лениздат, 1968. С. 269 – 271.

⁷² Путешествие в страну поэзии. В 2-х кн. Кн. 2. Л.: Лениздат, 1968. С. 268.

Воздух рвут на шоссе;
Где травинку к травинке
Речка травы прядет,
Там, куда на поминки
Даже мать не придет.

Необходимая в жанре *de profundis* смерть в тексте Твардовского не подразумевает спасения души и ее бессмертия.

Содержанием второй и третьей частей стихотворения становится воззвание «из бездны», которое включает в себя вопрошание, своеобразную «молитву» о спасении. Высшей «силой», на которую уповает погибший воин, – это воинское братство, которое только и может обеспечить погибшим бессмертие: суть его в окончательной победе в войне, что является продолжением дела ушедших. В этом будет заключаться духовное бессмертие солдат (не бессмертие души в христианском смысле, которое отрицается). Оно обеспечивается только победой в войне и памятью об ушедших. Оно и индивидуально, и коллективно.

Фронт горел, не стихая,
Как на теле рубец.
Я убит и не знаю,
Наш ли Ржев, наконец?
...Нет, неправда. Задачи
Той не выиграл враг!
Нет же, нет! А иначе
Даже мертвому – как?

И у мертвых, безгласных,
Есть отрада одна:
Мы за Родину пали,
Но она – спасена.

Как видим, «воззвание из бездны» содержит просьбу о «спасении», но в ней отсутствует покаяние в грехах, более того, мертвым дано право на проклятье не исполнившим долг («Ибо мертвых проклятье – / Эта кара страшна...»). Смерть в бою трактуется не как жертва, а как исполнение долга, что требуется ушедшими и от других. Живые несут ответственность перед мертвыми. Твардовский утверждает идею круговой поруки всех воинов, преемственности поколений как залога неостановимости самой жизни на земле. В концепции Твардовского в стихах этих лет человек исчерпывается воинским долгом.

В четвертой части обращение к оставшимся в живых предстает как завещание потомкам. *Ушедшие равны по значимости оставшимся в сохранении потока бытия.* В поэзии Твардовского выражено природно-родовое сознание.

Таким образом, в данном произведении нет воззвания к высшим силам, но здесь все-таки присутствует голос «из глубины», воззвание к живым солдатам, напоминание о долге. Мертвые не упрекают живых за то, что они продолжают ходить по земле, а мертвые должны лежать в могилах. Нет ни вины, ни покаяния. Мертвые словно продолжают жить, но уже в других ипостасях.

Тема *de profundis* в стихотворении Твардовского является сюжетообразующей, именно на ней построено все «повествование», из нее вытекают и темы жизни и смерти, и темы памяти и преемственности.

В поэзии Твардовского происходит становление новой модели жанра – «взыскание погибших».

Стихотворение Твардовского интересно сравнить с поэмой П. Антокольского «Сын». В лирической поэме **П. Антокольского «Сын»** (1943), которая имеет автобиографический характер, тема *de profundis* выступает фрагментом: она занимает лишь первую часть (всего их десять). Поэма написана от первого лица, отец ведет диалог с умершим сыном и получает ответ. В данном варианте отец взывает к бездне, что и позволяет видеть отголоски мотива «взыскания погибших», но это взыскание живых к мертвым. В аналогичном варианте этот мотив будет развит А. Платоновым в рассказе «Мать (Взыскание погибших)».

В поэме Антокольского мы встречаемся с альтернативным вариантом, по сравнению со стихотворением Твардовского «Я убит подо Ржевом», в котором погибший воин вопрошает оставшихся. Рассматриваемый фрагмент в поэме «Сын» делится на 2 части: голос живого отца и голос мертвого сына. Разговор отца с сыном отражает страдание и боль первого, обращение отца к сыну не подразумевают ответа, это риторические вопросы. Несмотря на это, голос сына является ответом на зов отца, и основные вопросы отца сопровождаются ответом сына. Монолог отца условно может быть разделен на три части: в первой представлена физическая смерть сына («..Ты рукой не в силах двинуть, / Слез не в силах с личика смахнуть, / Голову не в силах запрокинуть, / Глубже всеми легкими взмахнуть»; «Почему в глазах твоих навеки / Только синий, синий, синий цвет? / Или сквозь обугленные веки / Не пробьется никакой рассвет?»⁷³). Вторая часть – «духовная», она описывает мечты сына и его любовь как возможное будущее («Вот мосты над кручами расселин, / Ты мечтал их строить. Вот они» и т.д.); и только в третьей части сын осознается отцом как боец и солдат («Слышишь, слышишь, слышишь канонаду? / Это наши к западу пошли»).

В тексте обозначен разрыв между ушедшими и живыми, их разделяет четкая граница. В поэме «Сын» мертвые уходят навсегда не только физически,

⁷³ Антокольский П. Сын // Великая Отечественная война в лирике и прозе. Том 1. М.: Дрофа, 2007. с 27-28.

но и духовно, потому что их функции на земле исчерпаны. Сын как бы отказывается от «связи» с отцом.

– Не зови меня, отец, не трогай,
Не зови меня – о, не зови!
Мы идем нехоженой дорогой,
Мы летим в пожарах и в крови.

Важно то, что отец обращается к сыну как «отец», а сын отвечает ему как солдат. В этом показана разница их поколений и сознаний. Жизнь сына исчерпана и искалечена эпохой войн («Я не знаю, будет ли свиданье. / Знаю только, что не кончен бой»). Сын выступает жертвой трагической истории. В голосе отца есть как семейная тема, так и солдатская, в то время как у сына сознание именно бойца, он осознает себя частью фронтового братства. Он воспринимает себя как часть целого, его жизнь меряется подвигами. Они разделены как жизнь и смерть, поэтому боль отца непонятна сыну («Отвечает сын мой ненаглядный / С мертвою горящей головой»). Сын ушел, оставив все земное, и он остается только в памяти отца.

Оба мы — песчинки в мирозданье.

Больше мы не встретимся с тобой.

Космические мотивы и мотив времени маркируют ситуацию невозможности встречи отца и сына. Происходит его окончательное физическое и духовное исчезновение. Особую глубину чувств отца подчеркивает лиричность его монолога, многочисленные вопросы, словно задаваемые в пустоту, и лирические повторы. Сквозь частную боль проявляется общая боль всех отцов по погибшим детям. В лирической поэме П. Антокольского появляется тема семьи (образ отца, матери, сестры, любимой), частью которой воспринимается погибший.

В отличие от стихотворения Твардовского «Я убит подо Ржевом», мотив «взыскания» здесь перевернут: это не голос из бездны, а, напротив, диалог живого с мертвым, отказывающегося от диалога. Очевидны и разные модели мира у двух поэтов. В отличие от стихотворения Твардовского, в котором солдат уходит в природный переплав, у Антокольского сын исчезает в мироздании, что отражает научные представления автора о бытии.

Еще более редуцированно тема «из глубины» звучит в стихотворении **С. Орлова «Мы ушли на заре» (1944)**. Оно напоминает «Я убит подо Ржевом» Твардовского тем, что написано от имени погибших солдат. Однако в отличие от «Я убит...» здесь выражено сознание не конкретного солдата, а представлено «обобщенное» сознание всех погибших в войну, среди которых «я» не дифференцирует себя. Перед нами ситуация погребенных, которые лишены идеи «взыскания погибших», воззвания к живым, чьей-то памяти, в которую они не верят. У поэта фронтового поколения С. Орлова очевиден трагизм другого порядка. Можно считать, что в стихотворении развивается

перевернутая модель «из глубины», так как тема «из бездны» отрицается в принципе.

В тексте три строфы, в которых утверждается абсолютная разорванность земной жизни и инобытия. Сняты мотивы оправдания смерти и единства мертвых и живых, как у Твардовского, памяти о погибших живыми, нет памяти о них ни у кого, как у Антокольского или Ахматовой, снята идея солдатского братства, так значимая в поэзии этих лет. Речь идет об абсолютной отрешенности ушедших от земной жизни, которая сама по себе была ценна. В сюжете названы реалии из русской жизни: «И не слышим мы – дождь ли идет по России, / Или дымом сугробы в полях завились; «Может быть, петухи на Руси закричали». Обозначены ситуация утраты представлений о временах года (остановка времени, самого его движения) и тишины как безмолвия, абсолютной немоты.

Стихотворение пронизано мыслью о соединении человека в посмертии с природой, но это не натурфилософская проблематика. Тема растворения человека в природе здесь звучит иначе, чем у Твардовского, у которого мертвые не тягостятся своей судьбой, а напротив, осознают свою нужность. У Орлова все враждебно ушедшим:

Тишина, о которой мы столько мечтали,
Черным камнем легла на разбитую грудь.

Более трагично звучит тема памяти. Мертвым не место среди живых, их монолог – это не обращение к потомкам, не завещание, это окончательное и бесповоротное уничтожение (разложение атомов).

... Под землей наши руки с корнями сплелись...

Только хруст корневищ сквозь прогнившие кости,

Только голос подземных ручьев...

На забытом, проросшем крапивой погосте

Мы лежим, может, год, может - тыщу веков⁷⁴..

Мертвые – это безымянные солдаты, для которых время уже не важно, они вне времени. Они вне жизни живых, для них нет больше места в этом мире. Стихотворение можно рассматривать полемичным по отношению к предыдущим с темой *de profundis*. С. Орлов утверждает безусловность и ценность самой жизни. Эта мысль акцентирована и в заглавии текста: «*Мы ушли на заре, / Словно тени косые*». Фраза «Мы ушли на заре» достаточно широкого семантического спектра: она может подразумевать, во-первых, уход на войну; во-вторых, выход на конкретное задание; в-третьих, смерть. Во всех вариантах речь идет о неотвратимости человеческой гибели, о войне как сущности жизни и ее основном содержании для поколения. Обратим внимание и на вторую строку – «Мы ушли.../ словно тени косые», в которой обозначены ничтожность и малость человека как такового (мы – тени), незаметность его

⁷⁴ Великая Отечественная война в лирике и прозе. В 2-х т. Т. 1. М.: Дрофа, 2007. С. 66.

ухода, незначительность для земного бытия самой его жизни и смерти. Озвучена трагедия миллионов безымянных солдат, память о которых на земле стерта («Мы ушли на заре, / Словно тени косые»).

Обобщим сказанное. В появлении темы *de profundis* в поэзии выражается гуманистический потенциал поэзии военных лет. Содержательно жанр *de profundis* (как католическая молитва, псалом) отсутствует в ней. Но идея и структура «из бездны взываю» сохраняется. Само ее появление, востребованность историческим временем понятна: ситуация тотальных смертей порождает тему «взыскания погибших» в самых разнообразных ее вариантах. *De profundis* реализуется как мотив («Сын» П. Антокольского), может иметь сюжетообразующее значение («Я убит подо Ржевом»).

Можно обнаружить два типа решения этой темы: как развитие христианской традиции, однако существенно редуцированной, и в рамках советской идеологии – как усиление идеи жертвенности за новые идеалы. Но гуманизм заключается и в самом появлении внутренних монологов субъекта сознания, мотива исповеди, откровения.

Часть II

Тексты поэтов Великой Отечественной войны и задания к ним

2.1. Публицистические жанры

Василий Лебедев-Кумач

Священная война

Вставай, страна огромная,
Вставай на смертный бой
С фашистской силой темною,
С проклятою ордой!

Пусть ярость благородная
Вскипает, как волна,
Идет война народная,
Священная война!

Дадим отпор душителям
Всех пламенных идей,
Насильникам, грабителям,
Мучителям людей!

Не смеют крылья черные
Над родиной летать.
Поля ее просторные
Не смеет враг топтать.

Гнилой фашистской нечисти
Загоним пулю в лоб,
Отребью человечества
Сколотим крепкий гроб!.
1941

К. Симонов

Убей его!

Если дорог тебе твой дом,
Где ты русским выкормлен был,
Под бревенчатым потолком,
Где ты в люльке, качаясь, плыл...

Если дороги в доме том
Тебе стены, печь и углы,

Дедом, прадедом и отцом
В нем исхоженные полы...

Если мил тебе бедный сад,
С майским цветом,
С жужжанием пчел,
И под липой сто лет назад
Дедом вкопанный в землю стол...

Если мать тебе дорога,
Тебя выкормившая грудь,
Где давно уже нет молока,
Только можно щекой прильнуть.

Если ты не хочешь отдать
Ту, с которой вдвоем ходил,
Ту, что поцеловать ты не смел —
Так ее любил,
Чтобы немцы ее втроем
Взяли силой, зажав в углу,
И распяли ее живьем
Обнаженную на полу,
Чтоб досталось трем этим псам
В муках, в ненависти, в крови
Все, что свято берег ты сам
Всею силой мужской любви...

Так убей же немца, чтоб он,
А не ты на земле лежал,
Не в твоём доме чтобы стон,
А в его по мертвом стоял.
Так хотел он — его вина.
Пусть исплчется не твоя,
А его родившая мать,
Не твоя, а его жена
Понапрасну пусть будет ждать.

Если немца убил твой брат,
Если немца убил сосед, —
Это брат и сосед твой мстят,
А тебе оправданья нет.
За чужой спиной не сидят,
Из чужой винтовки не мстят.
Так убей же немца ты сам,
Так убей же его скорей.
Сколько раз увидишь его,
Столько раз его и убей!

1941

Павел Шубин

Наша земля

Низко над лесами — даль сырая,
Дождик с февраля до февраля.
Но для нас она светлее рая —
Отчая, родимая земля.

Были руки жилисты и грубы,
Сила непокорна и горда,
Пращуры в лесах вязали срубы,
К небу возносили города.

Слава, богатея год от года,
За Царьград до Индии несла
Волхова бобровые охоты,
Куньи да собольи промысла.

Горноста́й седой — охалка в лыке,
А полцарства стоит на торгу!
Город-сказка Новгород Великий
Испокон мерещился врагу.

Крались морем свеи и варяги,
К горним новгородским теремам,
Рыцарей немецких злые стяги
Шли огнём по тихим деревням.

Шли-то шли — назад не возвращались:
В вотчинах собольих и иных
Лопухи лесные, не печалась,
Прорастали сквозь скелеты их.

Годы, прошумевшие былиной,
Былью возвращаются назад.
Снова в меловых ночах Берлина
Жадные волчицы голоса́т.

Мы им скажем: поздно, не вернутся!
Ни с полей не ждите, ни с морей!
Вам, проклятым, кровью отольются
Слёзы русских жён и матерей!

Наша хватка мёртвая — всё та же:
Гибни, о пощаде не моля!
Это — наше поле, это — наша
Русская, родимая земля.

Гибни, немец, тут тебе найдётся
Место — на болота посмотри! —
Вороньё лесное, как придётся,
Отпоёт тебя, а ты — умри!

Спрятался? По-крысьи в землю врылся?
Не уйдёшь, с костями втопчем в грязь!
Шквал артиллерийский прокатился,
Русская атака началась.

Александр Твардовский

Клятва над кровью

До полей Подмосковья от Березины
Я прошел по дорогам войны.
Много горечи жгучей на сердце легло, -
Как поднять эту тяжесть сердце могло?
Я видал, как пылали в ночи города;
Как тянулись гуртами к востоку стада;
Как смолкали над нивами птиц голоса;
Как зверье покидало родные леса;
Как в расплавленном мареве, в едкой пыли
Толпы беженцев, горем прибитых, брели;
Как в полях, осененных июльским теплом,
Смерть витала над ними холодным крылом.
Не забуду, пока я живу на земле,
Крючья черных крестов на железном крыле.

Слышал я по ночам леденящие кровь
Плач и стоны малюток у дымных костров.
Слышал я, как вплетались в гром батарей
Причитанья сраженных тоской матерей.
Детской кровью дымились пути на восток.
Как свидетелей сердца на суд позови -
Молодечно и Брест, Воковыск, Белосток,
Слоним, плававший в детской невинной крови.
Те, кто выжгли из сердца и совесть и честь,
Лили Кровь из ребячьих разорванных жил.
На дорогах народного горя не счесть
Безыменных, затерянных детских могил.
Помню — лес белорусский в полдневной красе,
Чуть трепещет под ветром кленовый листок,
На клубящемся пылью оршанском шоссе
Человечьего горя бескрайный поток,
И над плачем детей, над мычаньем коров,

Над примятой ногами пожухлой травой
Возникает моторов пугающий рев,
Посвист пуль и пронзительный бомбовый вой.
«Мессершмитты! ушли за сосновый лесок
С воем, волчьего воя лютей.
Разрывая ногтями горячий песок,
Хоронили живые убитых детей.
Подойди к матерям! Загляни в их глаза!
Им в сверкающий солнечный полдень темно,
Не смягчит материнского горя слеза,
Если горькие слезы иссякли давно.
На дорогах войны, под немецким свинцом,
Продираясь сквозь бомбовый чад,
Поднимаются тени, на запад лицом,
Криком сердца о мщенье кричат.
Если был ты на крестном народном пути,
Слышал зверя железного рык,
Никогда не забудь, никогда не прости
Этот сердцем исторгнутый крик.
Можно снова из пепла поднять города,
Песней радость строительства взвить,
Но убитых детей не вернуть никогда,
Раны сердца не заживить.
Слышу девочки раненой жалобный стон,
Сироты бесприютного плач.
Наша месть бесконечна, как смена времен.
Не уйдешь ты от мести, палач!
Ярость в сердце народном клокочет ключом.
Слушай воинов, Родина-мать.
Мы клянемся над кровью -
Огнем и мечом
Наше будущее отстоять!
1942

Алексей Сурков

Человек склонился над водой

Человек склонился над водой
И увидел вдруг, что он седой.
Человеку было двадцать лет.
Над лесным ручьем он дал обет:
Беспощадно, яростно казнить
Тех убийц, что рвутся на восток.
Кто его посмеет обвинить,
Если будет он в бою жесток?
1941

Михаил Светлов

Клятва

Вор сорвал с нашей двери запор.
Мы из тех, кто стреляет в упор!
Старожилы победных боев,
Мы из племени большевиков!
Всей земли боевая пора!
Встанут древние воды Днепра
И, пока не затопят врага,
Никогда не войдут в берега!
И земля за врагом поползет
Всеми топиями пинских болот,
Всею пылью широких дорог,
Чтоб пути разглядеть он не мог.
Это нашей республики дом!
Это все мы скопили трудом
Разве гору с собой унесешь?
Разве русскую землю возьмешь?
В нашем доме врагу не житье!
Я клянусь, государство мое, -
Ярость воина, тяжесть свинца
Во врага погрузить до конца!
Жизнь моя, пронесись, пролети,
Выполняя приказ, сквозь бои,
Закаляясь в дыму и в огне,
В общей клятве родимой стране!
1941

Анна Ахматова

Мужество

Мы знаем, что ныне лежит на весах
И что совершается ныне.
Час мужества пробил на наших часах,
И мужество нас не покинет.
Не страшно под пулями мертвыми лечь,
Не горько остаться без крова, -
И мы сохраним тебя, русская речь,
Великое русское слово.
Свободным и чистым тебя пронесем,
И внукам дадим, и от плена спасем
Навеки!
1942

Вопросы и задания к текстам:

1. Определите жанры публицистического стиля в приведенных примерах.
2. Проанализируйте 1 – 2 стихотворения и покажите миромоделирующую функцию жанра в аспекте особенностей выражения авторской позиции, форм реализации конфликта, образа национального мира и образа врага, характер развития лирического сюжета, пространственно-временную организацию.
3. Назовите основные образы и мотивы (призыва и воззвания, ненависти и мести), а также особенности языковой структуры (изобразительные средства, лексико-семантические, синтаксические и ритмико-интонационные особенности).
4. Выявите общие черты публицистического стиля и их индивидуальное проявление.
5. Покажите общее со стихами других поэтов и отличное в клятве А. Ахматовой. Сохраняется ли связь поэта с мировоззрением и эстетикой акмеизма и в чем она выражается?

2.2. Повествовательные жанры

Александр Твардовский

Рассказ танкиста

Был трудный бой. Все нынче, как спросонку,
И только не могу себе простить:
Из тысяч лиц узнал бы я мальчонку,
А как зовут, забыл его спросить.
Лет десяти - двенадцати. Бедовый,
Из тех, что главарями у детей,
Из тех, что в городишках прифронтовых
Встречают нас как дорогих гостей,
Машину обступают на стоянках,
Таскать им воду ведрами - не труд,
Приносят мыло с полотенцем к танку
И сливы недозрелые суют...
Шел бой за улицу. Огонь врага был страшен,
Мы прорывались к площади вперед.
А он гвоздит - не выглянуть из башен, -
И черт его поймет, откуда бьет.
Тут угадай-ка, за каким домишкой
Они примостился, - столько всяких дыр,
И вдруг к машине подбежал парнишка:
-Товарищ командир, товарищ командир!
Я знаю, где их пушка. Я разведал...
Я подползал, они вон там, в саду...
-Да где же, где?... - А дайте я поеду
На танке с вами. Прямо приведу.

Что ж, бой не ждет. - Влезай сюда, дружище! -
И вот мы катим к месту вчетвером.
Стоит парнишка - мины, пули свищут,
И только рубашонка пузырем.
Подъехали. - Вот здесь. - И с разворота
Заходим в тыл, и полный газ даем.
И эту пушку, заодно с расчетом,
Мы вмяли в рыхлый, жирный чернозем.
Я вытер пот. Душила гарь и копоть:
От дома к дому шел большой пожар.
И, помню, я сказал: - Спасибо, хлопец! -
И руку, как товарищу, пожал...
Был трудный бой. Все нынче, как спросонку,
И только не могу себе простить:
Из тысяч лиц узнал бы я мальчонку,
Но как зовут, забыл его спросить.
1941 год

Баллада об отречении

Вернулся сын в родимый дом
С полей войны великой.
И запоясана на нем
Шинель каким-то лыком.
Не брита с месяц борода,
Ершится - что чужая.
И в дом пришел он, как беда
Приходит вдруг большая...
Но не хотели мать с отцом
Беде тотчас поверить,
И сына встретили вдвоем
Они у самой двери.
Его доверчиво обнял
Отец, что сам когда-то
Три года с немцем воевал
И добрым был солдатом.
Навстречу гостю мать бежит:
-Сынок, сынок родимый... –
Но сын за стол засесть спешит
И смотрит как-то мимо.
Беда вступила на порог,
И нет родным покоя.
-Как на войне дела, сынок? –
А сын махнул рукою.
А сын сидит с набитым ртом
И сам спешит признаться,
Что ради матери с отцом

Решил в живых остаться.
Родные поняли не вдруг,
Но сердце их заныло.
И край передника из рук
Старуха уронила.
Отец себя не превозмог,
Поникнул головою.
-Ну что ж, выходит так, сынок,
Ты убежал из боя?..-
И замолчал отец-солдат,
Сидит, согнувши спину,
И грустный свой отводит взгляд
От глаз родного сына.
Тогда глядит с надеждой сын
На материн передник.
-Ведь у тебя я, мать, один, -
И первый, и последний.-
Но мать, поставив щи на стол,
Лишь дрогнула плечами,
И показалось, день прошел,
А может год, в молчанье.
И праздник встречи навсегда
Как будто канул в омут.
И в дом пришедшая беда
Уже была как дома.
Не та беда, что без вреда
Для совести и чести,
А та, нещадная, когда
Позор и горе вместе.
Такая боль, такой позор,
Такое злое горе,
Что словно мгла на весь твой двор
И на твое подворье,
На всю родню твою вокруг,
На прадеда и деда,
На внука, если будет внук,
На друга и соседа...
И вот поднялся, тих и строг,
В своей большой кручине,
Отец-солдат: - Так вот, сынок,
Не сын ты мне отныне.
Не мог мой сын, - на том стою, -
Не мог забыть присягу,
Покинуть Родину в бою,
Прийти домой бродягой.
Не мог мой сын, как я не мог,
Забыть про честь солдата,
Хоть защищали мы, сынок,

Не то, что вы. Куда там!
И ты теперь оставь мой дом,
Ищи отца другого.
А не уйдешь, так мы уйдем
Из-под родного крова.
Не плачь, жена. Тому так быть.
Был сын - и нету сына,
Легко растить, легко любить,
Трудней из сердца вынуть... -
И что-то молвил он еще
И смолк. И, подняв руку,
Тихонько тронул за плечо
Жену свою, старуху.
Как будто ей хотел сказать:
- Я все, голубка, знаю.
Тебе еще больней: ты - мать,
Но я с тобой, родная.
Пускай наказаны судьбой, -
Не век скрипеть телеге,
Не так нам долго жить с тобой,
Но честь живет вовеки.
А гость, качнувшись, за порог
Шагнул, нащупал выход.
Вот, думал, крикнут: «Сын, сынок!
Вернись!» Но было тихо.
И, как хмельной, держась за тын,
Прошел он мимо клети,
И вот теперь он был один,
Один на белом свете,
Один, не принятый в семье,
Что отреклась от сына,
Один на всей большой земле,
Что двадцать лет носила.
И от того, как шла тропа,
В задворках пропадая,
Как под ногой его трава
Сгибалась молодая,
И от того, как свеж и чист,
Сиял весь мир окольный
И трепетал неполный лист,
Весенний, - было больно.
И посмотрев вокруг, вокруг
Глазами не своими,
-Кравцов Иван, - назвал он вслух
Свое как будто имя.
И прислонился головой
К стволу березы белой.
-И что ж ты, что ж ты над собой,

Кравцов Иван, наделал?
Дошел до самого конца,
Худая песня спета.
Ни в дом родимого отца
Тебе дороги нету,
Ни к сердцу матери родной,
Поникшей под ударом, .
И кары нет тебе иной,
Помимо смертной кары.
Иди, беги, спеши туда,
Откуда шел без чести,
И не прощенья, а суда
Себе проси на месте.
И на глазах друзей-бойцов,
К тебе презренья полных,
Тот приговор, Иван Кравцов,
Ты выслушай безмолвно.
Как честь, прими тот приговор,
И стой, и будь как воин
Хотя б в тот миг, как залп в упор
Покончит счет с тобою.
А может быть, еще тот суд
Свой приговор отложит
И вновь ружье тебе дадут,
Доверят вновь. Быть может...
1942 год

Илья Сельвинский

Баллада о танке KV

*Посвящается героическому экипажу танка «Т3»:
т.т. Тимофееву, Останину, Горбунову, Чернышову и Чиркову.*

По куполу танка ударил снаряд.
Сквозь щель врывается дым и газ.
Волосы у бойцов горят,
От гари — слёзы из глаз,
А танк, развив наступательный пыл,
В минное поле вступил.

И вот подымается дымный клуб...
Танк оседает. Толчки коротки.
Гребень трака зарылся вглубь,
Кружили впустую катки —
И танк, одною правой гребя,
Вертелся вокруг себя.

А между тем наш удар отбит.
Пехота опять залегла в траве.
И вот начинается странный быт
У танка марки «КВ»:
Вдруг, оборвав огневой заслон,
Мёртвым прикинулся он.

Мины его обдавали днём,
Прямой наводкой била картечь;
Ночью бутылки метали по нём,
Пытаясь его зажечь,
Но он стоял среди вражьих троп
Величественный, как гроб.

Когда-то была его страшная сталь
Окрашена цехом под зелень и дым.
Теперь же, купаясь в пулях, он стал
Серебряно-седым
И по утрам исчезал, как во сне,
Тая в голубизне...

И лишь орудийная маска его,
Засалив свирепые скулы свои,
Глядела, как негр — но не мертво,
А предрекая бои!
Так подымался в таинственный ранг
Привидение-танк.

Но дни проходили. А танк был нем.
Он стал, как этот пейзаж, знаком.
К чему же тогда его жечь? Зачем?
Не лучше ли взять целиком?
Когда regimenty пройдут вперёд,
Сапёр его отопрёт.

И мёртвый танк пощажён огнём.
Много ль таких валяется глыб?
А если кто и остался в нём,
Конечно, давно погиб.
И давши фото в газетке своей,
Враги подписали: «Трофей».

Однако в «трофее» кипела жизнь...
Окопы наладили радиосвязь;
Сипел микрофон: «Ребята, держись!»
«Родимые, выручим вас!»
Для них лилось Эренбурга перо,
И сводки Информбюро.

В отёках... в одышке... пlying, как воск...
До хрящика теснотой измят,
Одною заботой советских войск
Жил броневой каземат.
Но дни эти были для всех пятерых
Лучшими в жизни их!

Когда ты брошен самой судьбой
Туда, где дымит боевая тропа,
И вся страна следит за тобой
И подвига ждёт от тебя —
Каких садов какой соловей
Слаще муки твоей?

Был труден мужской железный уют.
Но страх и грусть не проникнут к ним:
По чётным — они шепотком поют;
Бреются по выходным;
И каждую ночь, приоткрывши люк,
Вдыхают весенний луг.

Прошло уже более двух недель.
Весь день клонило ребят ко сну.
Но чистят они орудийный тоннель
И смазывают казну.
И вдруг одна из германских колонн
Вышла под их заслон.

Танк безжизнен. Вокруг — ни следа.
Он мёртв. Ползите! Ну-ну! Бодрей!
Ведь вот в яйцевидных оплывах литья,
Изрытых огнём батарей,
Спокойно гниёт дождевая вода...
Шуры слетают сюда.

Итак, деревню взять на прицел!
Баварский взвод, внимание... Так...
И вдруг в тиши — услышал офицер,
Как засмеялся танк,
И чуть ли не маска, влитая в бронь,
Тихо сказала: «Огонь!»

1942 Действующая Армия

Алексей Сурков

Встреча

Хрустит снежок морозный, жесткий,
Взбегают сосны на бугор.
Сквозь лес, минуя перекрестки,
На запад держит путь дозор.
Таятся лисы в снежных норах.
За тучей «юнкерс» воет зло.
Дозорный ловит каждый шорох,
Входя в отцовское село.
Здесь с детства все ему знакомо,
Здесь тропка каждая мила.
Был дом родной. Не стало дома,
И детства нет. И нет села.
По пепелищу вьюга рыщет,
Под серым пеплом черный сруб.
На тополе, над пепелищем,
Качается тяжелый труп.
Качается понурый, синий,
Опоры нет ему нигде.
Сжат черный рот, и белый иней
Застыл в дремучей бороде.
Как над открытою могилой,
Дозорный сгорбился, скорбя.
Он глухо шепчет: «Батя... милый...
Хороший... как они тебя...»
И, пересиливая муку,
Он гладит зипуна обшлаг,
Целуя ледяную руку,
Упрямо сжатую в кулак.
А русский снег кругом — как море.
А даль зовет: пора идти!
И он идет вперед. И горе
Тому, кто встанет на пути.
1942

Лев Ошанин

Баллада о Сергее Кускове

Когда командир, чтоб сдержать врага,
На смерть позвал смельчаков,
Первым из строя на два шага
Вышел Сергей Кусков.
Последний танк в дыму вороном
От его руки запылал,
И, выполнив долг,
Под вражьем огнем

На землю Кусков упал.
Посмертно Героем его нарекли.
Но когда опустилась мгла,
Женщина в пепле родной земли
Живым его нашла.
От вражьего взгляда укрыла его
Густою лесною тьмой.
Прохладой летом лечила его,
Теплом лечила зимой.
- Где я? - очнувшись, спросил Кусков.
Она зашептала:
- Молчи!
Тяжелые звуки чужих шагов
Он услышал в ночи,
На дорогах чужого металла звон,
Голоса чужие в селе.
- Не мне их бояться! - воскликнул он. –
Я на родной земле! –
Он сойкой свистнул, запел щеглом,
И вдруг на все голоса
До границы на сотни верст кругом
Зазвенели в ответ леса.
И в селах, прижавшись к русским печам,
Задрожали враги.
Теперь им мерещились по ночам
Повсюду его шаги.
Предатель болтается на столбе,
Мост - на сотни кусков,
Записка в пустой штабной избе:
"Был Сергей Кусков".

Его ловили в густом бору
Два отборных полка.
Его повесили на миру
На площади городка.
Но граната летит из кустов.
Палач, довольный, спешит на ночлег,

Смеется поднявшийся человек:
«Я – Сергей Кусков».
Полк за полком за часом час
Сровняли полземли.
Его повесили десять раз
И десять раз сожгли.
Но когда наши части пришли сюда,
Навстречу шел из лесов
Живой, как огонь, как земля и вода
Русский солдат Кусков.

1945

Волжская баллада

Третий год у Натальи тяжелые сны,
Третий год ей земля горяча.
С той поры, как солдатской дорогой войны
Муж ушел, сапогами стуча.
На четвертом году прибывает пакет.
Почерк в нем незнаком и суров:
«Он отправлен в саратовский лазарет,
Ваш супруг, Алексей Ковалев».
Председатель дает подорожную ей.
То надеждой, то горем полна,
На другую солдатку оставив детей,
Едет в город Саратов она.
А Саратов велик. От дверей до дверей...
Как найти в нем родные следы?
Много раненых братьев, отцов и мужей
На покое у волжской воды.
Наконец ее доктор ведет в тишине
По тропинкам больничных ковров.
И, притихшая, слышит она, как во сне:
— Здесь лежит Алексей Ковалев.
Нерастроченной нежности женской полна,
И калеку Наталья ждала,
Но того, что увидела, даже она
Ни понять, ни узнать не могла.
Он хозяином был ее дум и тревог,
Запевалой, лихим кузнецом.
Он ли – этот бедняга без рук и без ног,
С перекошенным, серым лицом?
И, не в силах сдержаться, от горя пьяна,
Повалившись в кровать головой,
В голос вдруг закричала, завывала она:
Где ты, Леша, соколик ты мой?!
Лишь в глазах у него два горячих луча.
Что он скажет — безрукий, немой!
И сурово Наталья глядит на врача:
— Собирайте, он едет домой.

Не узнать тебе друга бывшего, жена,—
Пусть как память живет он в дому.
— Вот спаситель ваш,— детям сказала она,—
Все втроем поклонитесь ему!
Причитали соседки над женской судьбой,
Горевал ее горем колхоз.
Но, как прежде, вставала Наталья с зарей,
И никто не видал ее слез...

Чисто в горнице. Дышат в печи пироги.
Только вдруг, словно годы назад,
Под окном раздаются мужские шаги,
Сапоги по ступенькам стучат.
И Наталья глядит со скамейки без слов,
Как, склонившись в дверях головой,
Входит в горницу муж Алексей Ковалев —
С перевязанной правой рукой.
— Не ждала? — говорит, улыбаясь, жене.
И, взглянув по-хозяйски кругом,
Замечает чужие глаза в тишине
И другого на месте своем.
А жена перед ним ни мертва, ни жива...
Но, как был он, в дорожной пыли,
Все поняв и не в силах придумать слова,
Поклонялся жене до земли.
За великую душу подруге не мстят
И не мучают верной жены.
А с войны воротился не просто солдат,
Не с простой воротился войны.
Если будешь на Волге, припомни рассказ,
Невзначай загляни в этот дом,
Где напротив хозяйки в обеденный час
два солдата сидят за столом.
1945

Алексей Недогонов

Гнездо

Высота врезалась в рощу клином
и жила под ветром, на дожде,
с маленьким гнездом перепелиным,
с желторотым птенчиком
в гнезде.

Озаряя рощу светом белым,
грозы полыхали над гнездом.
Мать,
прикрыв птенца промокшим телом,
отводила молнии крылом.

В клочьях облаков,
как бог, спокойное,
поднималось солнце.
Лишь тогда
перепелка в небо знойное

выпорхнула
из гнезда...

Дуновенье ветерка залетного
колыхало с пчелами цветы...

Пополудни
рота пулеметная
заняла рубеж
у высоты.

В полный рост, поднявшись над долиною,
русский парень,
бравший города,
вырыл у гнезда перепелиного
ров
для пулеметного гнезда.

И когда по ковылю седому
вражий строй пошел на высоту,
птица, возвратившаяся к дому,
вдруг затрепетала на лету
и запела вдруг...

И в то мгновенье
пулеметчик прошептал: — Пора...
(Я назвал бы ангелом спасенья
эту птицу серого пера!)

Грянул бой.
Она над боем черным
заклинала песней хрупкий дом,
всем своим издревле непокорным,
гордым материнским существом...

А когда свинец поверг пехоту
и опасность обратилась вспять,
человек, приросший к пулемету,
мертвым был

Но продолжал стрелять.
Август 1943 г.

Юлия Друнина

Баллада о десанте

Хочу, чтоб как можно спокойней и суше
Рассказ мой о сверстницах был...
Четырнадцать школьниц - певуний, болтушек -
В глубокий забросили тыл.

Когда они прыгали вниз с самолета
В январском продрогшем Крыму,
"Ой, мамочка!" - тоненько выдохнул кто-то
В пустую свистящую тьму.

Не смог побелевший пилот почему-то
Сознание вины превозмочь...
А три парашюта, а три парашюта
Совсем не раскрылись в ту ночь...

Оставшихся ливня укрыла завеса,
И несколько суток подряд
В тревожной пустыне враждебного леса
Они свой искали отряд.

Случалось потом с партизанками всяко:
Порою в крови и пыли
Ползли на опухших коленях в атаку -
От голода встать не могли.

И я понимаю, что в эти минуты
Могла партизанкам помочь
Лишь память о девушках, чьи парашюты
Совсем не раскрылись в ту ночь...

Бессмысленной гибели нету на свете -
Сквозь годы, сквозь тучи беды
Поныне подругам, что выжили, светят
Три тихо сгоревших звезды...

Илья Эренбург

1941

Мяли танки теплые хлеба,
И горела, как свеча, изба.
Шли деревни. Не забыть вовек
Визга умирающих телег,

Как лежала девочка без ног,
Как не стало на земле дорог.
Но тогда на жадного врага
Ополчились нивы и луга,
Разъярился даже горицвет,
Дерево и то стреляло вслед,
Ночью партизанили кусты
И взлетали, как щепы, мосты,
Шли с погоста деды и отцы,
Пули подавали мертвецы,
И, косматые, как облака,
Врукопашную пошли века.
Шли солдаты бить и перебить,
Как ходили прежде молотить,
Смерть предстала им не в высоте,
А в крестьянской древней простоте,
Та, что пригорюнилась, как мать,
Та, которой нам не миновать.
Затвердело сердце у земли,
А солдаты шли, и шли, и шли,
Шла Урала темная руда,
Шли, гремя, железные стада,
Шел Смоленщины дремучий бор,
Шел глухой зазубренный топор,
Шли пустые, тусклые поля,
Шла большая русская земля.
1942.

*Он пригорюнится, притулится,
Свернет, закурит и вздохнет,
Что есть одна такая улица,
А улицы не назовет.
Врага он встретит у обочины.
А вдруг откажет пулемет,
Он скажет: «Жить кому не хочется», –
И сам с гранатой поползет.
1942.*

Константин Симонов

Майор привез мальчишку на лафете

Майор привез мальчишку на лафете.
Погибла мать. Сын не простился с ней.
За десять лет на том и этом свете
Ему зачтутся эти десять дней.

Его везли из крепости, из Бреста.
Был исцарапан пулями лафет.
Отцу казалось, что надежней места
Отныне в мире для ребенка нет.
Отец был ранен, и разбита пушка.
Привязанный к щиту, чтоб не упал,
Прижав к груди заснувшую игрушку,
Седой мальчишка на лафете спал.
Мы шли ему навстречу из России.
Проснувшись, он махал войскам рукой...
Ты говоришь, что есть еще другие,
Что я там был и мне пора домой...
Ты это горе знаешь понаслышке,
А нам оно оборвало сердца.
Кто раз увидел этого мальчишку,
Домой прийти не сможет до конца.
Я должен видеть теми же глазами,
Которыми я плакал там, в пыли,
Как тот мальчишка возвратится с нами
И поцелует горсть своей земли.
За все, чем мы с тобою дорожили,
Призвал нас к бою воинский закон.
Теперь мой дом не там, где прежде жили,
А там, где отнят у мальчишки он.
1941

Дмитрий Кедрин

Колокол

В тот колокол, что звал народ на вече,
Вися на башне у кривых перил,
Попал снаряд, летевший издалече,
И колокол, сердясь, заговорил.
Услышав этот голос недовольный,
Бас, потрясавший гулкое нутро,
В могиле вздрогнул мастер колокольный,
Смешавший в тигле медь и серебро.
Он знал, что в дни, когда стада тучнели
И закрома ломились от добра,
У колокола в голосе звенели
Малиновые ноты серебра.
Когда ж врывались в Новгород соседи
И был весь город пламенем объят,
Тогда глубокий звон червонной меди
Звучал, как ныне... Это был набат!
Леса, речушки, избы и покосы

Виднелись с башни каменной вдали.
По большакам сновали крестonosцы,
Скот уводили и амбары жгли...
И рухнули перил столбы косые,
И колокол гудел над головой,
Так, словно то сама душа России
Своих детей звала на смертный бой!
Август 1942.

Вопросы и задания к разделу «Повествовательные жанры»:

1. Выделите в стихах конкретные *повествовательные жанры* (баллада, рассказ, история, легенда). Какую функцию они выполняют среди других жанрово-стилевых тенденций, какова их общая семантика, какую сторону жизни человека на войне они отражают?

2. Объясните причины распространения и выявите особенности жанра баллады.

а) назовите ее тематические разновидности (баллада о дружбе, баллада о подвиге, баллада о предательстве и др.).

б) выявите общие особенности жанра: эпическая основа, наличие фантастического, мистика, трагическое начало.

в) покажите трансформацию жанровых черт баллады, проанализировав поэтику: особенности субъектно-объектной организации – соотношение субъекта речи и объекта изображения, сочетание конкретности и символического обобщения. Способы раскрытия внутреннего мира личности, интрига и фабула, фантастика и сверхъестественное, трагическое и героическое.

г) Какова онтология войны в балладах А. Недогонова (Гильза, Баллада о железе, Гнездо).

д) Можно ли говорить о новых разновидностях баллады, появившихся в годы войны? Приведите примеры.

е) Выделите в «Волжской балладе» основные коллизии. К какой разновидности баллад ее можно отнести?

3. Определите особенности воплощения авторского сознания в стихотворениях М. Исаковского и А. Суркова («Враги сожгли родную хату», «Огонек», «В землянке» и др.).

4. Проанализируйте историко-культурные образы в поэзии Д. Кедрина: какие это образы, назовите исторические реалии стихов, каковы их функции, каков образ национального мира, воссоздаваемый поэтом?

2.3. Исповедальная лирика

Ольга Берггольц

...Я говорю с тобой под свист снарядов
Угрюмым заревом озарена.
Я говорю с тобой из Ленинграда,
Страна моя, печальная страна...

Кронштадтский злой, неукротимый ветер
в мое лицо закинутое бьет.
В бомбоубежищах уснули дети,
ночная стража встала у ворот.

Над Ленинградом – смертная угроза...
Бессонны ночи, тяжек день любой.
Но мы забыли, что такое слезы,
что называлось страхом и мольбой.

Я говорю: нас, граждан Ленинграда,
Не поколеблет грохот канонад,
и если завтра будут баррикады, -
мы не покинем наших баррикад.

И женщины с бойцами встанут рядом,
и дети нам патроны поднесут,
и надо всеми нами зацветут
старинные знамена Петрограда.

Руками сжав обугленное сердце,
такое обещание даю
я, горожанка, мать красноарийца,
погибшего под Стрельною в бою.

Мы будем драться с беззаветной силой,
мы одолеем бешеных зверей,
мы победим, клянусь тебе, Россия,
от имени российских матерей.
Август 1941.

Александр Твардовский

Зачем рассказывать о том
Солдату на войне,
Какой был сад, какой был дом
В родимой стороне?

Зачем? Иные говорят,
Что нынче, за войной,
Он позабыл, давно, солдат,
Семью и дом родной;

Он ко всему давно привык,
Войною научен,
Он и тому, что он в живых,
Не верит нипочем.

Не знает он, иной боец,
Второй и третий год:
Женатый он или вдовец,
И писем зря не ждет...

Так о солдате говорят,
И сам порой он врет:
Мол, для чего смотреть назад,
Когда идешь вперед?

Зачем рассказывать о том,
Зачем бередить нас,
Какой был сад, какой был дом.
Зачем?

Затем как раз,
Что человеку на войне
Как будто назло ей,
Тот дом и сад вдвойне, втройне
Дороже и милей.

И чем бездомней на земле
Солдата тяжкий быт,
Тем крепче память о земле
И доме он хранит.

Забудь отца, забудь он мать,
Жену свою, детей,
Ему тогда и воевать,
И умирать трудней.

Живем, не по миру идем,
Есть что хранить, любить.
Есть, где-то есть иль был наш дом,
А нет – так должен быть!
1943.

Ветром, что ли, подунуло

Ветром, что ли, подунуло
С тех печальных полей, -
Что там с ней, как подумаю,
Стороною моей!
С той русской сторонкою,
Захолустной, лесной,
Незавидной, негромкою,
А навеки родной.
Неужели там по небу
Тучки помнят свой шлях?
Неужели там что-нибудь
Зеленеет в полях?
На гнездовья те самые
За Днепром, за Десной
Снова птицы из-за моря
Прилетели весной?
И под небом ограбленной,
Оскорбленной земли
Уцелевшие яблони –
Срок пришел - расцвели?
Люди счетом уменьшены,
Молча дышат, живут.
И мужей своих женщины
Неужели не ждут?
И что было - оплакано, -
Смыло начисто след?
И как будто, что так оно,
И похоже... А - нет!
1943 год

Илья Эренбург

*Так ждать, чтоб даже память вымерла,
Чтоб стал непроходимым день,
Чтоб умирать при милом имени
И догонять чужую тень.
Чтоб не довериться и зеркалу,
Чтоб от подушки утаить,
Чтоб свет своей любви и верности
Зарыть, запрятать, затемнить,
Чтоб пальцы невзначай не хрустнули,
Чтоб вздох и тот зажать в руке,
Так ждать, чтоб, мертвый, он почувствовал
Горячий ветер на щеке.
1942.*

Константин Симонов

Жди меня

В. С.

Жди меня, и я вернусь.
Только очень жди,
Жди, когда наводят грусть
Желтые дожди,
Жди, когда снега метут,
Жди, когда жара,
Жди, когда других не ждут,
Позабыв вчера.
Жди, когда из дальних мест
Писем не придет,
Жди, когда уж надоест
Всем, кто вместе ждет.
Жди меня, и я вернусь,
Не желай добра
Всем, кто знает наизусть,
Что забыть пора.
Пусть поверят сын и мать
В то, что нет меня,
Пусть друзья устанут ждать,
Сядут у огня,
Выпьют горькое вино
На помин души...
Жди. И с ними заодно
Выпить не спеши.
Жди меня, и я вернусь,
Всем смертям назло.
Кто не ждал меня, тот пусть
Скажет: - Повезло.
Не понять, не ждавшим им,
Как среди огня
Ожиданием своим
Ты спасла меня.
Как я выжил, будем знать
Только мы с тобой, -
Просто ты умела ждать,
Как никто другой.

А. Суркову

Ты помнишь, Алеша, дороги Смоленщины,
Как шли бесконечные, злые дожди,
Как кринки несли нам усталые женщины,
Прижав, как детей, от дождя их к груди,
Как слезы они вытирали украдкою,
Как вслед нам шептали:- Господь вас спаси!-
И снова себя называли солдатками,
Как встарь повелось на великой Руси.

Слезами измеренный чаще, чем верстами,
Шел тракт, на пригорках скрываясь из глаз:
Деревни, деревни, деревни с погостами,
Как будто на них вся Россия сошлась,

Как будто за каждую русской околицей,
Крестом своих рук ограждая живых,
Всем миром сойдясь, наши прадеды молятся
За в бога не верящих внуков своих.

Ты знаешь, наверное, все-таки Родина -
Не дом городской, где я празднично жил,
А эти проселки, что дедами пройдены,
С простыми крестами их русских могил.

Не знаю, как ты, а меня с деревенскою
Дорожной тоской от села до села,
Со вдовьей слезою и с песнею женскою
Впервые война на проселках свела.

Ты помнишь, Алеша: изба под Борисовом,
По мертвому плачущий девичий крик,
Седая старуха в салопчике плисовом,
Весь в белом, как на смерть одетый, старик.

Ну что им сказать, чем утешить могли мы их?
Но, горе поняв своим бабьим чутьем,
Ты помнишь, старуха сказала:- Родимые,
Покуда идите, мы вас подождем.

«Мы вас подождем!»- говорили нам пажити.
«Мы вас подождем!»- говорили леса.
Ты знаешь, Алеша, ночами мне кажется,
Что следом за мной их идут голоса.

По русским обычаям, только пожарища
На русской земле раскидав позади,
На наших глазах умирали товарищи,
По-русски рубаху рванув на груди.

Нас пули с тобою пока еще милуют.
Но, трижды поверив, что жизнь уже вся,
Я все-таки горд был за самую милую,
За горькую землю, где я родился,

За то, что на ней умереть мне завещано,
Что русская мать нас на свет родила,
Что, в бой провожая нас, русская женщина
По-русски три раза меня обняла.

1941

*Открытое письмо
Женщине из г. Вичуга*

Я вас обязан известить,
Что не дошло до адресата
Письмо, что в ящик опустить
Не постыдились вы когда-то.

Ваш муж не получил письма,
Он не был ранен словом пошлым,
Не вздрогнул, не сошел с ума,
Не проклял все, что было в
прошлом.

Когда он поднимал бойцов
В атаку у руин вокзала,
Тупая грубость ваших слов
Его, по счастью, не терзала.

Когда шагал он тяжело,
Стянув кровавой тряпкой рану,
Письмо от вас еще все шло,
Еще, по счастью, было рано.

Когда на камни он упал
И смерть оборвала дыханье,
Он все еще не получал,
По счастью, вашего посланья.

Могу вам сообщить о том,
Что, завернувши в плащ-палатки,
Мы ночью в сквере городском
Его зарыли после схватки.

Стоит звезда из жести там
И рядом тополь — для приметы...

А впрочем, я забыл, что вам,
Наверно, безразлично это.

Письмо нам утром принесли...
Его, за смертью адресата,
Между собой мы вслух прочли
Уж вы простите нам, солдатам.

Быть может, память коротка
У вас. По общему желанью,
От имени всего полка
Я вам напомню содержание.

Вы написали, что уж год,
Как вы знакомы с новым мужем.
А старый, если и придет,
Вам будет все равно ненужен.

Что вы не знаете беды,
Живете хорошо. И кстати,
Теперь вам никакой нужды
Нет в лейтенантском аттестате.

Чтоб писем он от вас не ждал
И вас не утруждал бы снова...
Вот именно: «не утруждал»...
Вы побольней искали слова.

И все. И больше ничего.
Мы перечли их терпеливо,
Все те слова, что для него
В разлуки час в душе нашли вы.

«Не утруждай». «Муж». «Аттестат»...
Да где ж вы душу потеряли?
Ведь он же был солдат, солдат!
Ведь мы за вас с ним умирали.

Я не хочу судьбою быть,
Не все разлуку побеждают,
Не все способны век любить,—
К несчастью, в жизни все бывает.

Ну хорошо, пусть не любим,
Пускай он больше вам ненужен,
Пусть жить вы будете с другим,
Бог с ним, там с мужем ли, не с мужем.

Но ведь солдат не виноват
В том, что он отпуска не знает,
Что третий год себя подряд,
Вас защищая, утруждает.

Что ж, написать вы не смогли
Пусть горьких слов, но благородных.
В своей душе их не нашли —
Так завяли бы где угодно.

В отчизне нашей, к счастью, есть
Немало женских душ высоких,
Они б вам оказали честь —
Вам написали б эти строки;

Они б за вас слова нашли,
Чтоб облегчить тоску чужую.
От нас поклон им до земли,
Поклон за душу их большую.

Не вам, а женщинам другим,
От нас отторженных войною,
О вас мы написать хотим,
Пусть знают — вы тому виною,

Что их мужья на фронте, тут,
Подчас в душе борясь с собою,
С невольною тревогой ждут
Из дома писем перед боем.

Мы ваше не к добру прочли,
Теперь нас втайне горечь мучит:
А вдруг не вы одна смогли,
Вдруг кто-нибудь еще получит?

На суд далеких жен своих
Мы вас пошлем. Вы клеветали
На них. Вы усомниться в них
Нам на минуту повод дали.

Пускай поставят вам в вину,
Что душу птичью вы скрывали,
Что вы за женщину, жену,
Себя так долго выдавали.

А бывший муж ваш — он убит.
Все хорошо. Живите с новым.

Уж мертвый вас не оскорбит
В письме давно ненужным словом.

Живите, не боясь вины,
Он не напишет, не ответит
И, в город возвратись с войны,
С другим вас под руку не встретит.

Лишь за одно еще простить
Придется вам его — за то, что,
Наверно, с месяц приносить
Еще вам будет письма почта.

Уж ничего не сделать тут —
Письмо медлительнее пули.
К вам письма в сентябре придут,
А он убит еще в июле.

О вас там каждая строка,
Вам это, верно, неприятно —
Так я от имени полка
Беру его слова обратно.

Примите же в конце от нас
Презрение наше на прощанье.
Не уважающие вас
Покойного однополчане.

По поручению офицеров полка К. Симонов
1943.

Алексей Сурков

К. Симонову

Луна висит над опаленным садом.
В ночном тумане тает синий дым,
Рассвет не скоро. Сядь на бурку рядом.
Поговорим. На звезды поглядим.
Здесь, у костра, не скрыть ночному мраку
Всея разницы повадок, вкусов, лет.
Когда я первый раз ходил в атаку,
Ты первый раз взглянул на белый свет.
Своей дорогой шел сквозь годы каждый,
Мечтая счастье общее найти,
Но буря к нам нагрянула однажды,
Слила в одну дорогу все пути.
Тем знойным летом, слыша танков топот,

Мы побратались возрастом в бою,
Помножив мой сорокалетний опыт,
На твой порыв и молодость твою.
Когда пробьет урочный час расплаты,
На запад схлынет черная беда,—
В высоком званье старого солдата
Сольются наши жизни навсегда.
Испытанные пулей и снарядом,
Виски твои украсив серебром,
Мы на пиру победы сядем рядом,
Как в эту ночь сидели над костром.
Под Ржевом
1942

В землянке

Бьется в тесной печурке огонь,
На поленьях смола, как слеза.
И поет мне в землянке гармонь
Про улыбку твою и глаза.

Про тебя мне шептали кусты
В белоснежных полях под Москвой.
Я хочу, чтобы слышала ты,
Как тоскует мой голос живой.

Ты сейчас далеко, далеко,
Между нами снега и снега,
До тебя мне дойти далеко,
А до смерти — четыре шага.

Пой, гармоника, вьюге назло,
Заплутавшее счастье зови.
Мне в холодной землянке тепло
От моей негасимой любви.

Вопросы и задания к текстам.

1. Определите варианты исповедальных жанров. Приведите свои примеры.
2. Выявите типологию мотивов (любви, преданности и неверности, возлюбленной и роли ее любви для воюющего человека, родного дома и войны и т.д.)
3. Поэтика женского образа в стихах военных лет. Варианты женских типов.

4. Раскройте внутренний мир человека, представленный в стихах. В каких ракурсах он раскрывается? Каковы особенности субъектной организации исповедальных жанров?

5. Цикл К. Симонова «С тобой и без тебя». Выделите основные стихи цикла, раскрывающие лирического героя и его мироощущение. Определите основные психологические коллизии во взаимоотношениях героев. Какая картина мира воссоздается в поэзии Симонова?

6. Покажите своеобразие дружеского послания военных лет на примере стихов К. Симонова и А. Суркова («Ты помнишь, Алеша, дороги Смоленщины» и др).

7. Поэзия О. Берггольц. В цикле «Твой путь» покажите особенности мироощущения лирической героини, выделите основные мотивы, коллизию духовного и телесного (физической смерти и духовного противостояния ей), проанализируйте пространственно-временную организацию, мифопоэтическую символику низа и верха, воды и льда, зимы и весны.

8. Можно ли утверждать, что любовная лирика военных лет – выражение гуманистических основ национального сознания?

2.4. Поэзия «фронтового поколения»

Семен Гудзенко

Баллада о дружбе

Так
в блиндаже хранят уют
коптилки керосиновой.
Так
дыханье берегут,
когда ползут сквозь минный вой.
Так
раненые кровь хранят,
руками сжав культяпки ног.

... Был друг хороший у меня
и дружбу молча я берег.
И дружбы не было нежней.
Пускай мой след
в снегах простыл, -
среди запутанных лыжней
мою
всегда он находил.
Он возвращался по ночам...
Услышав скрип его сапог,
я знал - от стужи он продрог
или
от пота он промок.

Мы нашу дружбу берегли,
как пехотинцы берегут
метр
окровавленной земли,
когда его в боях берут.

Но стал
и в нашем дележе
сна и консервов на двоих
вопрос:
кому из нас двоих
остаться на войне в живых?
И он опять напомнил мне,
что ждет его в Тюмени сын.
Ну, что скажу!
Ведь на войне
я в первый раз
побрил усы.
И, видно,
жизнь ему вдвойне
дороже и нужней, чем мне.

Час дал на сборы капитан.
Не малый срок,
не милый срок..
Я совестью себя пытал:
решил,
что дружбу зря берег.
Мне дьявольски хотелось жить, -
пусть даже врозь,
пусть не дружить.

Ну, хорошо,
пусть мне идти,
пусть он останется в живых.
Поделит
с кем-нибудь в пути
и хлеб
и дружбу на двоих.
И я шагнул через порог...

Но было мне не суждено
погибнуть в переделке этой.
Твердя проклятие одно,
приполз я на КП к рассвету.

В землянке
рассказали мне,

что по моей лыжне ушел он.
Так это он
всю ночь в огне
глушил их исступленно толлом!
Так это он
из-за бугра бил наповал из автомата!
Так это он
из всех наград
набрал одну -
любовь солдата!

Он не вернулся.
Мне в живых
считаться,
числиться по спискам.
Но с кем я буду на двоих
делить судьбу с армейским риском?
Не зря мы дружбу берегли,
как пехотинцы берегут
метр
окровавленной земли,
когда его в боях берут.
1942 -1943

Перед атакой

Когда на смерть
идут – поют,
а перед этим
можно плакать.
Ведь самый страшный час в бою –
час ожидания атаки.
Снег минами изрыт вокруг
и почернел от пыли минной.
Разрыв -
и умирает друг.
И, значит, смерть проходит мимо.
Сейчас настанет мой черед.
За мной одним
идет охота.
Будь проклят
сорок первый год
и вмерзшая в снега пехота.
Мне кажется, что я магнит,
что я притягиваю мины.
Разрыв – и лейтенант хрипит.
И смерть опять проходит мимо.
Но мы уже

В каких я замках ночевал!
Мечтать вам и мечтать.
С каким весельем я служил!
Огонь был не огонь.
С какой свободой я дружил!
Ты памяти не тронь.
Но если снова воевать...
Таков уже закон...
пускай меня пошлют
опять в стрелковый батальон.
Быть под началом у старшин
хотя бы треть пути,
потом могу я с тех вершин
в поэзию сойти.
1945

Мое поколение

Нас не нужно жалеть, ведь и мы никого б не жалели.
Мы пред нашим комбатом, как пред господом Богом, чисты.
На живых порыжели от крови и глины шинели,
на могилах у мертвых расцвели голубые цветы.

Расцвели и опали... Проходит четвертая осень.
Наши матери плачут и ровесницы молча грустят.
Мы не знали любви, не извели счастья ремесел,
нам досталась на долю нелегкая участь солдат.

У погодков моих нет ни жен, ни стихов, ни покоя –
только сила и юность. А когда возвратимся с войны,
все долюбим сполна, и напишем, ровесник, такое,
отцами-солдатами будут гордиться сыны.

Ну, а кто не вернется? Кому долюбить не придется?
Ну, а кто в сорок первом первую пулей сражен?
Зарыдает ровесница, мать на пороге забьется, -
У погодков моих ни стихов, ни покоя, ни жен.

Нас не нужно жалеть, ведь и мы никого б не жалели.
Кто в атаку ходил, кто делился последним куском,
тот поймет эту правду, - она к нам в окопы и щели
приходила поспорить ворчливым, охрипшим баском.
Пусть живые запомнят и пусть поколения знают
эту взятую с боем суровую правду солдат.
И твои костыли, и смертельная рана сквозная,
и могилы над Волгой, где тысячи юных лежат, -
это наша судьба, это с ней мы ругались и пели,

подымались в атаку и рвали над Бугом мосты.
...Нас не нужно жалеть, ведь и мы никого б не жалели.
Мы пред нашей Россией и в трудное время чисты.

А когда мы вернемся, а мы возвратимся с победой,
все как черти упрямы, как люди живучи и злы, -
пусть нам пива наварят и мяса нажарят к обеду,
чтоб на ножках дубовых повсюду ломились столы.

Мы поклонимся в ноги родным, пострадавшим людям,
Матерей расцелуем и подруг, что дождались, любя.
Вот когда мы вернемся и победу штыками добудем –
Все долюбим, ровесник, и работу найдем для себя.
1945 год

Мы не от старости умрём

Мы не от старости умрём -
от старых ран умрем.
Так разливай по кружкам ром,
трофейный рыжий ром.
В нем горечь, хмель и аромат
заморской стороны.
Его принес сюда солдат,
вернувшийся с войны.
Он видел столько городов!
Старинных городов.
Он рассказать о них готов.
И даже спеть готов.
Так почему же он молчит?
Четвертый час молчит.
То пальцем по столу стучит,
то сапогом стучит.
А у него желанье есть.
Оно понятно вам?
Он хочет знать, что было здесь,
когда мы были там...
1946 год

Михаил Дудин

Соловьи

О мертвых мы поговорим потом.
Смерть на войне обычна и сурова.
И все-таки мы воздух ловим ртом
При гибели товарищей. Ни слова
Не говорим. Не поднимая глаз,
В сырой земле выкапываем яму.
Мир груб и прост. Сердца горели. В нас
Остался только пепел, да упрямо
Обветренные скулы сведены.
Трехсот пятидесятый день войны.
Еще рассвет по листьям не дрожал,
И для остротки были пулеметы...
Вот это место. Здесь он умирал –
Товарищ мой из пулеметной роты.
Тут бесполезно было звать врачей,
Не дотянул бы он и до рассвета.
Он не нуждался в помощи ничьей.
Он умирал. И, понимая это,
Смотрел на нас, и молча ждал конца,
И как-то улыбался неумело.
Загар сначала отошел с лица,
Потом оно, темнея, каменело.
Ну, стой и жди. Застынь. Оцепеней.
Запри все чувства сразу на защелку.
Вот тут и появился соловей,
Несмело и томительно защелкал.
Потом сильней, входя в горячий пыл,
Как будто настезь вырвавшись из плена,
Как будто сразу обо всем забыл,
Высвистывая тонкие колена.
Мир раскрывался. Набухал росой.
Как будто бы еще едва означась,
Здесь рядом с нами возникал другой
В каком-то новом сочетанье качеств.
Как время, по траншеям тек песок.
К воде тянулись корни у обрыва,
И ландыш, приподнявшись на носок,
Заглядывал в воронку от разрыва.
Еще минута. Задымит сирень
Клубами фиолетового дыма.
Она пришла обескуражить день.
Она везде. Она непроходима.
Еще мгновенье. Перекосит рот
От сердце раздирающего крика, -

Но успокойся, посмотри: цветет,
Цветет на минном, поле земляника.
Лесная яблонь осыпает цвет,
Пропитан воздух ландышем и мятой...
А соловей свистит. Ему в ответ
Еще - второй, еще - четвертый, пятый.
Звенят стрижи. Малиновки поют.
И где-то возле, где-то рядом, рядом
Раскидан настороженный уют
Тяжелым громыхающим снарядом.
А мир гремит на сотни верст окрест,
Как будто смерти не бывало места,
Шумит неумолкающий оркестр,
И нет преград для этого оркестра.
Весь этот лес листом и корнем каждым,
Ни капли не сочувствуя беде,
С невероятной, яростною жаждой
Тянулся к солнцу, к жизни и к воде.
Да, это жизнь. Ее живые звенья,
Ее крутой, бурлящий водоем.
Мы, кажется, забыли на мгновенье
О друге умирающем своем. v
Горячий луч последнего рассвета
Едва коснулся острого лица.
Он умирал. И, понимая это,
Смотрел на нас и молча ждал конца.
Нелепа смерть. Она глупа. Тем боле
Когда он, руки разбросав свои,
Сказал: «Ребята, напишите Поле:
нас сегодня пели соловьи».
И сразу канул в омут тишины
Трехсот пятидесятый день войны.
Он не дожил, не долюбил, не допил,
Не доучился, книг не дочитал.
Я был с ним рядом. Я в одном окопе,
Как он о Поле, о тебе мечтал.
И может быть, в песке, в размытой глине,
Захлебываясь в собственной крови,
Скажу: «Ребята, дайте знать Ирине:
У нас сегодня пели соловьи».
И полетит письмо из этих мест
Туда, в Москву, на Зубовский проезд.
Пусть даже так. Потом просохнут слезы,
И не со мной, так с кем-нибудь вдвоем
У той поджигородовской березы
Ты всмотришься в зеленый водоем.
Пусть даже так. Потом родятся дети
Для подвигов, для песен, для любви.

Пусть их разбудят рано на рассвете
Томительные наши соловьи.
Пусть им навстречу солнце зноем брызнет
И облака потянутся гуртом.
Я славлю смерть во имя нашей – жизни.
О мертвых мы поговорим потом.
1942 год

Борис Слуцкий

Кельнская яма

Нас было семьдесят тысяч пленных
В большом овраге с крутыми краями.
Лежим безмолвно и дерзновенно,
Мрем с голодухи в Кельнской яме.
Над краем оврага утоптана площадь
До самого края спускается криво.
Раз в день на площадь выводят лошадь,
Выводят, сталкивают с обрыва.
Вот она свергается в яму,
вот ее делим на доли неравно,
Вот по конине молотим зубами, -
О бюргеры Кельна, да будет вам срамно!
О граждане Кельна, как же так!
Вы трезвые, честные, где же вы были,
Когда зеленее, чем медный пятак,
Мы в кельнской яме с голоду выли?
Собрав свои последние силы,
Мы выскребли надпись на стенке отвесной,
Короткую надпись над нашей могилой -
Письмо солдату Страны советской:
«Товарищ боец, остановись над нами,
Над нами, над нами, над белыми костями!
Нас было семьдесят тысяч, пленных,
Мы пали за Родину в Кельнской яме!
Когда подлецы вербовать нас хотели,
Когда нам о хлебе кричали с оврага,
Когда патефоны о женщинах пели,
Партийцы шептали: «Ни шагу, ни шагу!»
Читайте надпись над нашей могилой!
Да будем достойны посмертной славы!
А если кто больше терпеть не в силах –
Партком разрешает самоубийство слабым.
О вы, кто наши души живые
Хотели купить за похлебку с кашей,
Смотрите, как, мясо с ладони выев,

Кончают жизнь товарищи наши!
Землю роем, скребем ногтями,
Стоном стонем в Кельнской яме,
Но все остается - как было! как было! –
Каша с вами, а души с нами.
1944 год

*Воссоздать сумею ли, смогу
Образ человека на снегу?
Он лежит обеими руками
Провод, два конца его схватив,
Собственной судьбой соединив:
Пустоту, молчание, разрыв,
Тишину
Между двумя кусками.
Пулемет над головою бьет,
слабый снег под гимнастеркой тает...
Только он не встанет, не уйдет,
Провода не бросит, не оставит.
Мат старшин идет через него,
И телефонистку соблазняют...
Больше - ничего.
Он лежит.
Он ничего не знает.
Знает! Бьет, что колокол, озноб,
Судорога мучает и корчит.
Снова он застыл, как сноп, как гроб.
Встать не хочет.
Дотерпеть бы! Лишь бы долежать!
Дотерпел! Дождался. Долежался!
В роты боевой приказ добрался.
Можно умирать - или вставать.
Будто руки окаменели.
Будто вкопан он в грунт, во рву.
Этот парень в серой шинели
Не пропустит врага в Москву.*

Александр Межиров

*Человек живет на белом свете.
Где — не знаю. Суть совсем не в том.
Я — лежу в пристрелянном кювете.
Он — с мороза входит в теплый дом.
Человек живет на белом свете.
Он — в квартиру поднялся уже.*

Я — лежу в пристрелянном кювете
На перебомбленном рубеже.

Человек живет на белом свече.
Он — в квартире зажигает свет
Я — лежу в пристрелянном кювете,

Я — вмерзаю в ледяной кювет.

Снег не тает. Губы, щеки, веки
Он засыпал. И велит дрожать...
С думой о далеком человеке
Легче до атаки мне лежать.
А потом подняться, разогнуться.
От кювета тело оторвать,
На ледовом поле не споткнуться
И пойти в атаку —
Воевать.

Я лежу в пристрелянном кювете.
Снег седой щетиной на скуле.
Где-то человек живет на свете —
На моей красавице земле!

Знаю, знаю — распрямлюсь да встану,
Да чрез гробовую полосу
К вражьему ощеренному стану
Смертную прохладу пронесу.

Я лежу в пристрелянном кювете,
Я к земле сквозь тусклый лед приник...
Человек живет на белом свете
Мой далекий отсвет! Мой двойник!
1942

Мы под Колпином скопом стоим,
Артиллерия бьет по своим.
Это наша разведка, наверно,
Ориентир указала неверно.

Недолет. Перелет. Недолет.
По своим артиллерия бьет.

Мы недаром присягу давали.
За собою мосты подрывали, -
Из окопов никто не уйдет.
По своим артиллерия бьет.

Мы под Колпином скопом лежим,
Мы дрожим, прокопченные дымом,
Надо все-таки бить по чужим,
А она - по своим, по родимым.

Нас комбаты утешить хотят,
Говорят, что нас родина любит.
По своим артиллерия лупит.
Лес не рубят, а щепки летят.

После боя в замершем Берлине

После боя в замершем Берлине
В тишине почти что гробовой,
Подорвался на пехотной мине
Русский пехотинец-рядовой.

Я припомнил все свои походы,
Все мои мытарства на войне,
И впервые за четыре года
Почему-то стало страшно мне.

Сергей Орлов

Его зарыли в шар земной,
А был он лишь солдат,
Всего, друзья, солдат простой,
Без званий и наград.
Ему как мавзолеей земля -
На миллион веков,
И Млечные Пути пылят
Вокруг него с боков.
На рыжих скатах тучи спят,
Метелицы метут,
Грома тяжелые гремят,
Ветра разбег берут.
Давным-давно окончен бой...
Руками всех друзей
Положен парень в шар земной,
Как будто в мавзолеей...
1944

*Мы ушли на заре,
Словно тени косые,
Под землей наши руки с корнями сплелись.
И не слышим мы – дождь ли идет по России,
Или дымом сугробы в полях завились.*

Тишина, о которой мы столько мечтали,
Черным камнем легла на разбитую грудь.
Может быть, петухи на Руси закричали,
Но и им тишины не спугнуть, не вспугнуть.

Только хруст корневищ сквозь прогнившие кости,
Только голос подземных ручьев...
На забытом, заросшем крапивой погосте
Мы лежим, может, год, может – тыщу веков.
1944

*Я своих фотографий тебе не дарил
И твоих не просил с собой.
О тебе никому я не говорил,
Уходя на рассвете в бой.*

Это только поэты пишут в стихах,
Это только в песнях поют,
Будто женская верность на дымных полях
Охраняет солдат в бою.

Ожиданьем пули не отведешь,
Заклинать судьбу ни к чему.
Будто ты меня силой любви спасешь,
Я не верю совсем тому.

Позабудешь, устанешь ждать за года,
Значит, мертвым я упаду?
Схорони, забудь, я живой тогда
Непременно назло приду.
1944

Юлия Друнина

Баллада о десанте

Хочу, чтоб как можно спокойней и суше
Рассказ мой о сверстницах был...
Четырнадцать школьниц - певуний, болтушек -
В глубокий забросили тыл.

Когда они прыгали вниз с самолета

В январском продрогшем Крыму,
"Ой, мамочка!" - тоненько выдохнул кто-то
В пустую свистящую тьму.

Не смог побелевший пилот почему-то
Сознание вины превозмочь...
А три парашюта, а три парашюта
Совсем не раскрылись в ту ночь...

Оставшихся ливня укрыла завеса,
И несколько суток подряд
В тревожной пустыне враждебного леса
Они свой искали отряд.

Случалось потом с партизанками всяко:
Порою в крови и пыли
Ползли на опухших коленях в атаку -
От голода встать не могли.

И я понимаю, что в эти минуты
Могла партизанкам помочь
Лишь память о девушках, чьи парашюты
Совсем не раскрылись в ту ночь...

Бессмысленной гибели нету на свете -
Сквозь годы, сквозь тучи беды
Поныне подругам, что выжили, светят
Три тихо сгоревших звезды...

Ты вернешься

Машенька, связистка, умирала
На руках беспомощных моих.
А в окопе пахло снегом талым,
И налет артиллерийский стих.
Из санроты не было повозки,
Чью-то мать наш фельдшер величал.

...О, погон измятые полоски
На худых девчоночьих плечах!
И лицо - родное, восковое,
Под чалмой намокшего бинта!..

Прошипел снаряд над головою,
Черный столб взметнулся у куста...

Девочка в шинели уходила
От войны, от жизни, от меня.

Снова рыть в безмолвии могилу,
Комьями замерзшими звеня...

Подожди меня немного, Маша!
Мне ведь тоже уцелеть навряд...

Поклялась тогда я дружбой нашей:
Если только возвращусь назад,
Если это совершится чудо,
То до смерти, до последних дней,
Стану я всегда, везде и всюду
Болью строк напоминать о ней -
Девочке, что тихо умирала
На руках беспомощных моих.

И запахнет фронтом - снегом талым,
Кровью и пожарами мой стих.

Только мы - однополчане павших,
Их, безмолвных, воскресить вольны.
Я не дам тебе исчезнуть, Маша, -
Песней
 возвратишься ты с войны!

Бинты

Глаза бойца слезами налиты,
Лежит он, напряженный и белый,
А я должна приросшие бинты
С него сорвать одним движеньем смелым.
Одним движеньем - так учили нас.
Одним движеньем - только в этом жалость...
Но встретившись со взглядом страшных глаз,
Я на движенье это не решалась.
На бинт я щедро перекись лила,
Стараясь отмочить его без боли.
А фельдшерица становилась зла
И повторяла: "Горе мне с тобою!
Так с каждым церемониться - беда.
Да и ему лишь прибавляешь муки".
Но раненые метили всегда
Попасть в мои медлительные руки.

Не надо рвать приросшие бинты,
Когда их можно снять почти без боли.
Я это поняла, поймешь и ты...
Как жалко, что науке доброты
Нельзя по книжкам научиться в школе!

Вопросы и задания к разделу:

1. Покажите черты разных эстетических картин мира в поэзии фронтового поколения (нормативная поэтика, реалистическая эстетика, черты романтизма).
2. Каково жанровое своеобразие поэзии фронтового поколения? Какие жанры наиболее частотны? Отмирает ли жанровое мышление?
3. Особенности эстетического фрагмента в поэзии фронтового поколения.
4. Чем объяснить особую актуальность мотивов жизни и смерти в их поэзии? В чем особенности трактовки этих мотивов?
5. Можно ли утверждать, что для поэтов фронтового поколения менее характерна любовная лирика? Если это так, то как это можно объяснить?
6. Продемонстрируйте особенности авторской позиции у поэтов фронтового поколения (усложнение образа автора, поток сознания).
7. Покажите натуралистическую поэтику и «жестокий» реализм.
8. В чем заключается усложнение структуры художественного образа (А. Межиров «Человек живет на белом свете», С. Орлов «Мы ушли на рассвете»).
9. Концепция человека: покажите изменение представлений о человеческой природе.
10. Сопоставьте стихотворения К. Симонова «Жди меня» и С. Орлова «Я своих фотографий тебе не дарил». Как можно объяснить открытую полемику С. Орлова с известным стихотворением К. Симонова?
11. Особенности женской поэзии военных лет. Отражаются ли в поэзии Ю. Друниной общие черты фронтового поколения? Каким образом? В чем заключается отличия?

2.5. Поэзия «старшего поколения»: А. Ахматова и Б. Пастернак

А. Ахматова «Ветер войны»

Клятва

И та, что сегодня прощается с милым, —
Пусть боль свою в силу она переплавит.
Мы детям клянемся, клянемся могилам,
Что нас покориться никто не заставит!

1941

Важно с девочками простились,
На ходу целовали мать,
Во все новое нарядились,
Как в солдатики шли играть.
Ни плохих, ни хороших, ни средних.
Все они по своим местам,
Где ни первых нет, ни последних...
Все они опочили там.

1943

Первый дальнобойный в Ленинграде

И в пестрой суете людской
Все изменилось вдруг.
Но это был не городской,
Да и не сельский звук.
На грома дальнего раскат
Он, правда, был похож, как брат,
Но в громае влажность есть
Высоких свежих облаков
И вождеделение лугов —
Веселых ливней весть.
А этот был, как пекло, сух,
И не хотел смятенный слух
Поверить — по тому,
Как расширялся он и рос,
Как равнодушно гибель нес
Ребенку моему.

Сентябрь 1941

Птицы смерти в зените стоят.
Кто идет выручать Ленинград?

Не шумите вокруг — он дышит,

Он живой еще, он все слышит:

Как на влажном балтийском дне
Сыновья его стонут во сне,

Как из недр его вопли: "Хлеба!"
До седьмого доходят неба...

Но безжалостна эта твердь.
И глядит из всех окон — смерть.
1941

Мужество

Мы знаем, что ныне лежит на весах
И что совершается ныне.
Час мужества пробил на наших часах,
И мужество нас не покинет.
Не страшно под пулями мертвыми лечь,
Не горько остаться без крова,-
И мы сохраним тебя, русская речь,
Великое русское слово.
Свободным и чистым тебя пронесем,
И внукам дадим, и от плена спасем
Навеки!

23 апреля 1942

Ташкент

Памяти Вали

I

Щели в саду вырыты,
Не горят огни.
Питерские сироты,
Детоньки мои!
Под землей не дышится,
Боль сверлит висок,
Сквозь бомбежку слышится
Детский голосок.

II.

Постучись кулачком — я открою.
Я тебе открывала всегда.
Я теперь за высокой горою,
За пустыней, за ветром и зноем,
Но тебя не предам никогда...
Твоего я не слышала стона,
Хлеба ты у меня не просил.

Принеси же мне ветку клена
Или просто травинок зеленых,
Как ты прошлой весной приносил.
Принеси же мне горсточку чистой,
Нашей невской студеной воды,
И с головки твоей золотистой
Я кровавые смою следы.

23 апреля 1942

Ташкент

Нох. Статуя «Ночь» в Летнем саду

Ноченька!
В звездном покрывале,
В траурных маках, с бессонной совой...
Доченька!
Как мы тебя укрывали
Свежей садовой землей.
Пусты теперь Дионисовы чаши,
Заплаканы взоры любви...
Это проходят над городом нашим
Страшные сестры твои.

30 мая 1942

Ташкент

Победителям

Сзади Нарвские были ворота,
Впереди была только смерть...
Так советская шла пехота
Прямо в жёлтые жерла «Берт».
Вот о вас и напишут книжки:
«Жизнь свою за други своя»,
Незатейливые парнишки —
Ваньки, Васьки, Алешки, Гришки,
Внуки, братики, сыновья!

29 февраля 1944

Ташкент

In memoriam

А вы, мои друзья последнего призыва!
Чтоб вас оплакивать, мне жизнь
сохранена.

Над вашей памятью не стыть плакучей
ивой,
А крикнуть на весь мир все ваши имена!
Да что там имена! — захлопываю святцы;
И на колени все! — багровый хлынул
свет,
Рядами стройными проходят
ленинградцы,
Живые с мертвыми. Для Бога мертвых
нет.
Август 1942
Дюрмень

Справа раскинулись пустыри,
С древней, как мир, полоской зари.

Слева, как виселицы, фонари.
Раз, два, три...

А надо всем еще галочий крик
И помертвелого месяца лик
Совсем ни к чему возник.

Это - из жизни не той и не той,
Это — когда будет век золотой,

Это — когда окончится бой,
Это — когда я встречусь с тобой.
29 апреля 1944
Ташкент

Вопросы и задания к циклу А. Ахматовой «Ветер войны»

а) Выделите жанры поэзии военных лет, где это возможно. Какова их семантика в цикле?

б) Каковы особенности образа Ленинграда в этом цикле? Можно ли говорить о присутствии «петербургского текста» русской литературы в цикле «Ветер войны»?

в) Назовите основные мотивы цикла (прощания с милыми, духовного противостояния войне, нравственной стойкости и мужества, «питерских сирот», матерей – сыновей – дочерей; смерти и памяти о погибших, и др.)

г) Выделите христианские мотивы и образы («Статуя «ночь» в летнем саду», «Победа», цикл «Луна в зените»).

д) Определите символику образов: «ветер войны», «ночь» и др. Трансформируются ли они по сравнению с ранним творчеством поэта?

Борис Пастернак

Ожившая фреска

Как прежде, падали снаряды.
Высокое, как в дальнем плаваньи,
Ночное небо Сталинграда
Качалось в штукатурном саване.
Земля гудела, как молебен
Об отвращеньи бомбы воющей,
Кадильницею дым и щебень
Выбрасывая из побоища.

Когда урывками, меж схваток,
Он под огнем своих проводывал,
Необъяснимый отпечаток
Привычности его преследовал.

Где мог он видеть этот ежик
Домов с бездонными проломами?
Свидетельства былых бомбежек
Казались сказочно знакомыми.

Что означала в черной раме
Четырехпалая отметина?
Кого напоминало пламя
И выломанные паркетины?

И вдруг он вспомнил детство,
детство,
И монастырский сад, и
грешников,
И с общиною по соседству
Свист соловьев и
пересмешников.
Он мать сжимал рукой сыновней.
И от копья архистратига ли
По темной росписи часовни
В такие ямы черти прыгали.

И мальчик облакался в латы,
За мать в воображеньи ратуя,
И налетал на супостата
С такой же свастикой хвостатой.

А рядом в конном поединке
Сиял над змеем лик Георгия.
И на пруду цвели кувшинки,

И птиц безумствовали оргии.

И родина, как голос пуши,
Как зов в лесу и грохот отзыва,
Манила музыкой зовущей
И пахла почкою березовой.

О, как он вспомнил те полянки
Теперь, когда своей погонею
Он топчет вражеские танки
С их грозной чешуей драконью!
Он перешел земли границы,
И будущность, как ширь
небесная,
Уже бушует, а не снится,
Приблизившаяся, чудесная.
1944

Вопросы и задания к поэзии Б. Пастернака

1. Как связана поэзия Пастернака с предшествующим творчеством?
2. Христианская и мифопоэтическая символика: миф о драконе, образ Георгия Победоносца, мотив рыцарства, материнский архетип. Тема молитвы.
3. Особенности изображения природного мира: мотив чуда жизни, весны, образы птиц и их функции.

2.6. Массовая советская песня военных лет

Александр Фатьянов

Соловьи

Пришла и к нам на фронт весна,
Солдатам стало не до сна -
Не потому, что пушки бьют,
А потому, что вновь поют,
Забыв, что здесь идут бои,
Поют шальные соловьи.
Соловьи, соловьи, не тревожьте солдат,
Пусть солдаты немного поспят...
Но что война для соловья -
У соловья ведь жизнь своя.
Не спит солдат, припомнив дом
И сад зеленый над прудом,
Где соловьи всю ночь поют,
А в доме том солдата ждут.

Ведь завтра снова будет бой,
Уж так назначено судьбой,
Чтоб нам уйти, не долюбив,
От наших жен, от наших нив.
Но с каждым шагом в том бою
Нам ближе дом в родном краю.
Соловьи, соловьи, не тревожьте солдат.
Пусть солдаты немного поспят.
Немного пусть поспят...
1942 год

На солнечной поляночке

На солнечной поляночке
Дугою выгнув бровь,
Парнишка на тальяночке
Играет про любовь.
Про то, как ночи жаркие
С подружкой проводил,
Какие полушалки ей
Красивые дарил.
Играй, играй, рассказывай,
Тальяночка сама
О том, как черноглазая
Свела с ума.
Когда на битву грозную
Парнишка уходил,
Он ночью темной, звездною
Ей сердце предложил.
В ответ дивчина гордая
Шутила, видно, с ним:
Когда вернешься с орденом,
Тогда поговорим.
Боец среди дыма-пороха
С тальяночкой дружил,
И в лютой битве с ворогом
Медаль он заслужил.
Пришло письмо летучее
В заснеженную даль,
Что ждет... Что в крайнем случае
Согласна на медаль.
Играй, играй, рассказывай,
Тальяночка, сама,
О том, как черноглазая
Свела с ума.
1942 гол

Ничего не говорила

Ничего не говорила,
Только с нами до речки дошла.
Посмотрела - как будто рублем одарила,
Посмотрела - как будто огнем обожгла.
Расставаясь, оглянулась,
На прощанье махнула рукой.
И такую улыбкой тогда улыбнулась,
Что вовек не забыть нам улыбки такой.
Даль сегодня прояснилась,
Первой роте сегодня ты ночью приснилась,
А четвертая рота заснуть не смогла.
1942 год

Михаил Исаковский

На позицию девушка

На позицию девушка
Провожала бойца,
Темной ночью простилася
На ступеньках крыльца.

И пока за туманами
Видеть мог паренек
На окошке на девичьем
Все горел огонек.

Парня встретила славная
Фронтвая семья,
Всюду были товарищи,
Всюду были друзья.

Но знакомую улицу
Позабыть он не мог:
Где ж ты, девушка милая,
Где ж ты мой огонек?
И подруга далекая
Парню весточку шлет,
Что любовь ее девичья
Никогда не умрет;

Все, что было загадано,
В свой исполнится срок, -
Не погаснет без времени
Золотой огонек.

И просторно и радостно
На душе у бойца
От такого хорошего
От ее письмаца.

И врага ненавистного
Крепче бьет паренек
За советскую родину,
За родной огонек.
1942

Враги сожгли родную хату

Враги сожгли родную хату,
Сгубили всю его семью.
Куда ж теперь идти солдату,
Куда нести печаль свою?
Пошел солдат в глубоком горе
На перекресток двух дорог,
Нашел солдат в широком поле
Травой заросший бугорок.
Стоит солдат - и словно комья
Застряли в горле у него.
Сказал солдат: «Встречай, Прасковья,
Героя - мужа своего.
Готовь для гостя угощенье,
Накрой в избе широкий стол, -
Свой день, свой праздник возвращенья
К тебе я праздновать пришёл...»
Никто солдату не ответил,
Никто его не повстречал,
И только теплый летний ветер
Траву могильную качал.
Вздохнул солдат, ремень поправил,
Раскрыл мешок походный свой,
Бутылку горькую поставил
На серый камень гробовой:
«Не осуждай меня, Прасковья,
Что я пришел к тебе такой:
Хотел я выпить за здоровье,
А должен пить за упокой.
Сойдутся вновь друзья, подружки,
Но не сойтись вовеки нам...»
И пил солдат из медной кружки
Вино с печалью пополам.
Он пил - солдат, слуга народа,

И с болью в сердце говорил:
«Я шел к тебе четыре года,
Я три державы покорил...»
Хмелел солдат, слеза катилась,
Слеза несбывшихся надежд,
И на груди его светилаась
Медаль за город Будапешт.
1945 год

Общие вопросы и задания ко всем текстам.

1. Какие эстетические картины мира востребованы в поэзии военных лет? Как они соотносятся друг с другом?
2. Как объяснить развитие в поэзии военных лет, с одной стороны, невиданной жестокости (мотивы ненависти, мести, призыва к убийству), а с другой – всплеск любовной лирики? Соединения официальной риторики (идеологизации литературы) и свободного самовыражения?
3. Какие образы-архетипы определяют сюжетную основу произведений о войне?
4. Объясните, почему такое развитие получила в годы войны песня?
5. Можно ли говорить о трансформации идеомифологии советской эпохи в поэзии военных лет? Каковы основные мифы?
6. Причины возникновения массовой советской песни в 1930-е годы.
7. Массовая советская песня 1930-х годов и песня военных лет: в чем их общность и отличие? Покажите на примерах.
8. Тематические разновидности песен военных лет.
9. Как бы вы определили место песни среди тенденций развития поэзии? Обратитесь ко всем примерам пособия.
10. Назовите наиболее известные песни 1930-х годов (5 – 7). Определите их основные темы. Кто были наиболее известны как авторы песен 1930-х годов?
11. Как вы объясните возвращение в конце XX века песен военных лет. Какие это песни? Какое место они занимают в иерархии литературного процесса (элитарная литература, классика, беллетристика, массовая культура). Предложите иные варианты.

Основная литература

1. Абрамов А. В огне великой войны. Проблематика. Стиль. Поэтика. Воронеж, 1987.
2. Альфонсов В. Поэзия Б. Пастернака. Л., 1990. (Глава о стихах военных лет).
3. Берггольц О. Собр. соч. в 3-х томах. Л.: «Худ. лит-ра», 1973. Т. 2.
4. Великая Отечественная война в лирике и прозе. В 2-х т. М.: Дрофа, 2007. Т.1.
5. Великая Отечественная война. 1941 – 1945. События. Люди. Документы. Краткий исторический справочник. — М., 1990.
6. Есаулов И. Сатанинские звезды и священная война // Новый мир. 1994. № 4.
7. История русской литературы XX века (20—90-е годы). Основные имена. М., МГУ. Учебное пособие, 1998.
8. История русской советской поэзии. 1941 —1980. Л., 1980. Гл. 1,2.
9. История русской литературы XX века (20 – 50-е годы): Литературный процесс. Учебное пособие. М.: МГУ, 2006.
10. «Идет война народная...». Литература Великой Отечественной войны (1941 – 1945). М.: ИМЛИ РАН, 2005.
11. Кузьменко Ю. Советская литература вчера, сегодня, завтра. М., 1981. Гл. «Эпос Великой Отечественной».
12. Лейдерман Н. Л., Липовецкий М. П. Современная русская литература. В 3-х кн. М., 2001. Кн. I.
13. Лейдерман Н.Л. От мифов о войне к правде о человеке // Урал. 1995. № 10 – 11.
14. Македонов А. Творческий путь А. Твардовского. М., 1981. Гл. 5.
15. Македонов А. В. Свершения и кануны. О поэтике русской советской лирики 1930-х—1970-х годов. Л., 1985.
16. Мусатов В. В. История русской литературы перв. полов. XX века (Советский период). М., 2001.
17. Пьяных М. Эпос и лирика воюющей России (Ал. Твардовский и О. Берггольц) // Звезда. 1995. № 5. С. 166 – 174.
18. Поэтический пантеон победной войны. М., 2005.
19. Русская литература XX века: 1930-е – середина 1950-х г.: Учебник. В 2-х т./ Под ред. Н.Л. Лейдермана, М.Н. Липовецкого, М.А. Литовской. Т. 2. М.: Академия, 2014.
20. Роговер, Е.С. Русская литература XX века / Е.С.Роговер. – СПб-М., 2004.
21. Русская литература XX века: В 2 ч. / Сост. В.Г.Меркин. - М., 1995.
22. Русская литература XX века: Учеб. пособие для студ. высш. пед. учеб. заведений: В 2 т. Под ред. Л.П. Кременцова. — 2-е изд., перераб. и доп. — М.: Издательский центр «Академия», 2003.

23. Синявская Е. Литература фронтового поколения как исторический источник // Отечественная история. 2002. № 1. С. 101 – 109.
24. Советская поэзия. В 2-х томах. М.: Худ. лит. 1977.
25. Твардовский А. Собр. соч. в 3-х т. М., 1970.
26. Методическая комиссия филологического факультета рекомендует учебное пособие О.А. Дашевской к печати и использованию в учебном процессе ФилФ ТГУ. Протокол заседания учебно-методической комиссии № 2 от 02.02.2016".