

УДК 82

«ВИШНЕВЫЕ САДЫ» В ЛИТЕРАТУРЕ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XX ВЕКА

© 2012 г.

О.С. Сухих

Нижегородский госуниверситет им. Н.И. Лобачевского

ruslitxx@list.ru

Поступила в редакцию 10.03.2011

Рассматривается изображение в русской литературе второй половины XX века ситуации смены поколений в связи с переломными моментами в отечественной истории.

Ключевые слова: смена поколений, «ленинская гвардия», «оттепель», «перестройка».

Конфликт поколений – тема традиционная для русской литературы. В «Горе от ума», в «Грозе», в «Отцах и детях» одни герои олицетворяют уходящее, другие – будущее, а настоящее – момент борьбы старого и нового начал. Несколько иначе посмотрел на эту проблему Чехов в «Вишневом саде», представив смену поколений (и ведущей социальной силы в стране) в «трехступенчатом» виде: уходящее – утверждающееся – зарождающееся. А гениально найденный автором образ – сад как символ России, прошлого, уходящей культуры, красоты – стал художественным «нервом» пьесы. В XX в. чеховская система образов по-своему преломляется в произведениях, отражающих «смену веков». Литература I половины XX в. на эту тему достаточно исследована (например, «Мещане», «Дело Артамоновых» М. Горького). Мы же рассмотрим произведения II половины XX в., где эта тема воплощается и в момент развенчания сталинизма, и в эпоху ухода идеалов «оттепели», и во время крушения социализма.

В начале «оттепели» конфликт поколений, общественных сил чётко выразился в пьесе Л. Зорина «Гости». В трех поколениях одной семьи прослеживается социальная закономерность: дед – принципиальный большевик, отец – переродившийся аппаратчик, а внук первого и соответственно сын второго дружит с дедом и стыдится отца, видя фальшь в его поведении. Пьеса для 50-х гг. остра и интересна, хотя с художественной точки зрения не шедевр. В конце же «оттепели» процесс смены поколений (и социальных сил) был наиболее концентрированно и глубоко отражён Ю. Трифоновым в «Обмене», в романах «Старик» и «Исчезновение», а в «постсоветский» период – Л. Бородиным в «Божеполье».

В повести «Обмен» Ю.В. Трифонов отразил исторически закономерную смену ценностей. Уходящая эпоха – это для автора, с одной сто-

роны, время «ленинской гвардии», а с другой – и период «оттепели», неразрывно связанный с «ленинскими» ценностями.

В чеховской пьесе прошлое олицетворяют собой Гаев и Раневская, но есть и образ-символ более далекого прошлого, окончательно отжившего, – это человек крепостнической эпохи Фирс. Его мировоззрение отстало от текущего момента на полвека, он напоминает некое ископаемое – не случайно в финале пьесы он всеми забыт и обречен на смерть. Своеобразная параллель образу Фирса – это образ деда в трифоновском «Обмене». Представитель старой интеллигенции не может понять мировосприятие людей конца 60-х гг. Ему кажется странным, что с рабочим разговаривают на «ты» или что продавцу в радиомагазине дают взятку. Правда, при всей своей «ископаемости» дед субъективно устремлен в будущее: «Нет глупее, чем жить прошлым <...> С интересом он смотрит только вперед» [1, с. 55] – так вспоминаются Дмитриеву взгляды деда. Однако временная перспектива будущего лишь упомянута, но не развита: сам дед осознает, что «увидит немногое». Он обречен, как и чеховский Фирс. Героям Чехова по-своему дорог старший слуга, ему сочувствуют, но в конечном итоге о нём забывают. И у Трифонова дед дорог главному герою, но тот ощущает, как нить этой духовной связи истончается, и после похорон деда он даже не идет на поминки.

В обоих произведениях есть и герои, воплощающие в себе эпоху, которая ещё не ушла, но стоит на пороге исторического небытия. У Чехова это Раневская и Гаев, т. е. дворянство, в недавнем прошлом ведущий социальный слой. Их время связано с эпохой Фирса: жизнь дворян и крепостных – две стороны одной медали в смысле социальном. Однако есть и разница: крепостничество кануло в лету, но время дворянства ещё не прошло окончательно, а только

уходит – именно этот процесс показан в пьесе. У Ю.В. Трифонова **постепенно уходящей** представлена эпоха «оттепели», которая, несомненно, связана с **ленинскими временами**: это был момент надежды на возрождение идеалов «старой гвардии». В «Обмене» эти эпохи воплощены в поколениях одной семьи. Дед был представителем революционной интеллигенции, его дочь Ксения Федоровна и внучка Лора – наследницы его жизненных принципов, люди «оттепельной» эпохи. И Ксения Федоровна, и Лора на рубеже 60-70-х гг. выглядят «несовременными», как Раневская и Гаев на заре XX в. Причём несовременными тех и других делает одна и та же черта – *нестяжательство*. Чеховские дворяне, которые «считали стяжательские ухищрения чем-то недостойным» [2, с. 360], воспринимаются как «недотепы» и утрачивают свои социальные позиции: теряют вишневый сад именно потому, что не могут поставить материальную выгоду выше красоты и памяти о прошлом, пожертвовать садом ради прибыли. Трифоновские Дмитриевы воспринимаются как «не умеющие жить» (те же «недотепы»), потому что в них нет духа деличества. В том и в другом произведении подобные герои изображены «уходящими»: Гаев и Раневская покидают родное имение без надежды когда-нибудь вернуться. Ксения Федоровна в «Обмене» умирает, правда, её принципы вроде бы наследует Лора, но её образ лишь намечен несколькими штрихами, а её противостояние бездуховности сведено к словесному осуждению последней.

Представители **наступающего времени** в «Обмене» – семейство Лукьяновых. С чеховским Лопахиным их роднит предпочтение материального духовному. Лопухин, правда, не лишен эстетического чувства: может восхищаться красотой цветущего поля, вишневый сад для него имение, «прекраснее которого нет ничего на свете» (правда, в слово «прекрасное» можно вложить разные смыслы). Но когда встает вопрос выбора, он предпочитает экономическую целесообразность и обрекает сад на гибель. У Трифонова Лукьяновы тоже не лишены эстетического вкуса: Лене удастся красиво устроить интерьер дома в Павлинове. Но если для Лопухина характерно искреннее, бескорыстное восхищение красотой, например, макового поля, то у Лены эстетический вкус направлен исключительно на её частный мирок. Когда Лопухин вырубает сад, то – пусть и действует узко и ограниченно – все-таки думает не только о собственных интересах: ему кажется, что путем буржуазного предпринимательства можно достичь лучшего будущего: «Настроим мы дач, и наши внуки и правнуки увидят тут новую

жизнь!» [3, с. 346.] У трифоновских же Лукьяновых единственная мотивация действий – это стремление к личному благополучию или – в лучшем случае – благополучию родных. Таким образом, предприимчивые мещане 70-х гг. – люди гораздо более приземлённые, чем Лопухин в изображении Чехова.

В «Вишневом саде», как известно, не только воссозданы прошлое и настоящее России, но и дан прогноз на будущее, воплощенный в образах Ани и Пети. В них – демократическое, оптимистическое начало, хотя можно увидеть и другое: самоуверенность, отсутствие навыков труда. Но в любом случае эти образы окружены светлым ореолом: герои устремлены к добру, полны надежд на лучшее будущее не столько для себя, сколько вообще. Трифонов осмысливает движение общества вперед гораздо пессимистичнее Чехова: в «Обмене» будущее, скорее всего, за Лукьяновыми. Таков смысл «обмена» социально-исторического: повседневный поток жизни меняет основную социальную силу. Прежде это была интеллигенция «дмитриевского» типа (воплощение её – Ксения Федоровна), ещё раньше – «ленинская гвардия» (её воплощение – дед), теперь оба этих социальных пласта вытесняются, ведущее место занимают лукьяновы, так что «олукьянивание» всего окружающего – от людей до пейзажа – это художественный образ ближайшего будущего. Если вернуться к **настоящему**, то самая адекватная, с точки зрения Трифонова, его персонификация – **Виктор Дмитриев**. В его образе художественно зафиксирован сам **процесс вытеснения** «дмитриевского» начала «лукьяновским». Главный герой – воплощение медленного и незаметного обмена ценностей, а это в художественном осмыслении Трифонова и есть настоящее.

Художественная параллель образу *вишневого сада* – это образ *откоса* в поселке Красных Партизан. Откос – символ прошлого, детства Дмитриева, эмоционально окрашенный в светлые тона. Как и вишневый сад, это образ «уходящей» страны. Откос постепенно рушится, и это тоже символическая картина. Чтобы остановить разрушение, берег забетонировали. Вишневый сад тоже стал приходить в упадок, и вместо него устроили дачные участки. И там, и здесь прошлое стало в определённом смысле ущербным, и «предприимчивым людям» настоящего пришлось с ним покончить. И в обоих случаях прошлое связано с живым и «душевым» природным началом («Нравственность природы <...> выше человеческой» [4, с. 100]), а настоящее – с рукотворным началом, антиэстетичным, неживым. Прощание с прошлым в обоих произведениях сопровождается шемяще-печальным проявлением лиризма.

В «Вишневом саде» и в «Обмене» перед нами ситуация смены эпох и поколений. И, пожалуй, Чехов мог бы подписаться под словами Трифонова: «В этом мире, оказывается, исчезают не люди, а целые гнездовья, племена со своим бытом <...> Исчезают дочиста, так что нельзя найти следов» [1, с. 45-46]. «Следы» эти остались лишь в художественных произведениях, поэтому литература – более надёжный источник познания прошлого, чем исторические документы, которые могут быть переписаны на новый лад. Литературу нельзя уничтожить или «переписать», поэтому она запечатлевает образ эпохи надёжнее, чем другие способы его фиксации. Это относится и к повести «*Божеполье*» Л.И. Бородина, к которому «нынешняя критика явно невнимательна» [5]. Посвящена повесть судьбе России времён «перестройки», когда менялись принципы жизни общества и характер власти. Автор изображает эпоху безвременья, смены ведущей социальной силы, и с этой точки зрения «*Божеполье*» ассоциируется с «Вишнёвым садом»: и там, и здесь за жизненными историями конкретных людей стоят судьбы поколений, олицетворяющих собой прошлое, настоящее и будущее России. При этом вряд ли автор «*Божеполья*», как и автор «*Обмена*», сознательно ориентировался на чеховскую традицию; перед нами, скорее всего, типологическое сходство, которое определяется обращением к сходным социальным проблемам и типам.

Поколение уходящее у Бородина, как и у Чехова, представлено людьми разной социальной принадлежности. В «Вишнёвом саде» это дворяне Гаев и Раневская, но в то же время и крестьянин Фирс. В «*Божеполье*» это аппаратчик Павел Дмитриевич Клементьев и его жена Люба, но это и Михаил Будко, Ульяна Свешникова – простые жители глухой деревушки.

Сюжет повести Бородина строится на том, что бывший партийный функционер Клементьев отправляется в родную деревню, где не был с юности. В этом просматривается параллель с сюжетом «Вишнёвого сада», где исходной ситуацией становится *возвращение* героев в родные места, причём и в том, и в другом произведении возвратившихся «к истокам» ожидает жизненная драма. Общность «образов прошлого» в пьесе и повести заключается и в том, что авторы отмечают *отдалённость «высшей касты» от простого народа*. У Чехова Гаев и Раневская хотя и относятся без снобизма к людям другого социального статуса, но далеки от стремления понять или хотя бы узнать интересы этих людей. У Бородина Клементьевы тоже не снобы, для них не характерно пренебрежение к другим социальным слоям, в частности к кре-

стьянству. Они, скорее, воспринимают жизнь народа как некий чужой для них мир, который может таить в себе и неожиданные сюрпризы, и опасности. Когда Любовь Петровна с тревогой собирает мужа в дорогу на «малую родину», то их дочь Наташа довольно точно выражает характер этих сборов: «Папа собирается в народ, как в глубокий рейд по тылам противника» [6, № 1, с. 45]. Главный герой «идёт в народ» вроде бы для того, чтобы узнать, чем живёт провинциальная Россия, но его интересует по преимуществу взгляд деревни на происходящие в стране реформы, а не повседневная жизнь простого человека. Когда же он сталкивается с проблемами именно этой, самой реальной для крестьянина жизни, то такая ситуация становится для него не просто неприятной, но даже драматической.

В родной деревне Павла Дмитриевича встречают с уважением и даже подобострастием, сохранившимся «по инерции», ведь он человек власти, пусть и бывший. Лишь двое не удостоивают его уважения – это единственные в деревне представители его поколения: Михаил Будко и Ульяна Свешникова. Им пришлось испытать все тяготы крестьянской жизни, тогда как Клементьев в юности уехал из деревни, стал комсомольским, а затем партийным работником, жил обеспеченно, уверенно делал карьеру. Двое его старых знакомых по-разному выражают отчуждённое отношение к нему, предавшему, по сути, интересы деревни. Будко при встрече с Клементьевым язвительно отвечает на вопрос о крестьянской жизни: «Как ты приказал, так и жили», акцентируя внимание на вине представителя власти перед простым человеком. В дальнейшем этот герой вообще ведёт себя жестоко, когда готовит Клементьеву «сюрприз» – встречу с прошлым, которая закончится для Павла Дмитриевича сердечным приступом. Даже узнав, что у Клементьева микроинфаркт, Будко не испытывает к нему ни малейшего сочувствия, наоборот, жалеет, что инфаркт не такой уж тяжёлый. Михаил как будто мстит врагу, как верно отмечает Артём («охранник» Клементьева). Будко выражает тем самым гнев целого социального слоя, ставшего жертвой государственной политики. Он ненавидит Клементьева, хотя личного конфликта между ними не было. С Ульяной Свешниковой ситуация обратная. Она как раз могла бы иметь претензии к Павлу Дмитриевичу лично: между ними были близкие отношения, но когда Свешниковых раскулачили и сослали, он ей не помог, а, по словам Будко, даже сам и определил её трагическую судьбу. Однако она не мстит, а просто из гордости делает вид, что вообще не вспомнила Клемен-

твева. Ненависть Будко можно объяснить, но поведение Ульяны выглядит более достойным и производит большее впечатление. И не язвительные замечания Михаила, а именно встреча с ней становится причиной сердечного приступа Клементьева. Эта женщина не упрекает его, но обвинением становится само воспоминание о прошлом, да и её удручающая внешность – это тоже обвинение предателю, сохранившему «лощёный» облик.

Встреча с Михаилом и Ульяной – это своеобразный суд прошлого, суд совести, который становится для Клементьева серьёзным ударом. Правда, стоит вспомнить и о том, что он соглашается на встречу с Будко не ради того, чтобы понять *его* жизнь и его взгляды, а для того, чтобы *тот* понял и принял жизнь Клементьева, так как это послужило бы для Павла Дмитриевича своего рода «индальгенцией». Так или иначе, встреча главного героя со своими ровесниками и односельчанами становится лишь подтверждением того, что его эпоха ушла и настало время осознать свою ответственность и расплатиться за то, как он прожил жизнь.

Любовь Петровна Клементьева тоже представительница прошлого. По возрасту она моложе мужа, но её ждёт, фигурально выражаясь, участь женщин, которых в прежние времена хоронили вместе с мужьями. Видя происходящее в стране, она сначала просто «прячет голову в песок», напоминая тем самым Раневскую (тоже, кстати, Любовь), которая отмахивается от обсуждения судьбы сада. Но потом, как и Раневская, она сталкивается с жестокой действительностью. Люба Клементьева при этом стремится хотя бы сохранить человеческое достоинство, и, в отличие от Раневской, она способна на решительный шаг: отстоять свою гордость, защитить честь умирающего мужа. Её выстрел в подлеца – это последний способ восстановить справедливость, доказать: «С нами так нельзя». Правда, при этом Люба не поднимается до более высокой и справедливой истины: «так» (т. е. непорядочно) поступать нельзя вообще ни с кем, а не только «с ними», людьми высшей социальной «касты».

Люди уходящей эпохи переживают душевные драмы в связи с происходящим в жизни переломом, однако, как показывают и А.П. Чехов, и Л.И. Бородин, у них *не возникает мысли о собственной вине* в крахе отжившей социальной системы. Гаев и Раневская оплакивают свою судьбу сада, но не осознают, что именно их инфантильность стала причиной разорения имения. Павел Дмитриевич Клементьев, с одной стороны, понимает, что население винит «партократию» (а значит, и его) во всех воз-

можных грехах, а некоторые (как, например, сосед в вагоне-ресторане) готовы и к расправе над «коммуняками». Но, с другой стороны, у Клементьева нет чувства вины перед простыми людьми, хотя они эксплуатировались государством, которое он собой олицетворяет. Он оправдывает себя некими высшими соображениями политической целесообразности и искренне верит в свою правоту. Любовь Петровна, его жена, вообще живёт с таким чувством, что привилегии, карьера и успех «положены» от природы таким людям, как её муж и она. Об остальных она просто не задумывается.

Гаев и Раневская, пожалуй, очень удивились бы, если бы осознали слова Пети о том, что дворянство виновато перед народом, что в саду с каждого вишневого дерева как будто смотрят страдающие глаза замученных работой людей. Они не замечают чужих страданий и тем более не связывают их с собой. Так и Клементьевы не задумываются о тяжёлых судьбах деревенских жителей и не принимают на себя ответственности за их горе и нужду.

Поколение настоящего в повести Л.И. Бородина представлено в основном образом Жоржа Сидорова – опального в советские времена режиссёра, а теперь завсегда демократической «тусовки». В его образе буквально всё снижено, начиная с гротескного имени и заканчивая пародией на политические взгляды. Интересно, что этот персонаж лишён своей перспективной точки зрения в повествовательной структуре произведения. В каждой главе повествование идёт через восприятие какого-либо героя: Клементьева, Любы, Наташи, Артёма. Даже если это не рассказ от первого лица, а «персонажное» (по терминологии Штанцеля [7, с. 16]) повествование, всё равно это выражение мировосприятия героя. Из основных персонажей лишь Сидоров не наделён таким собственным взглядом – это подчёркивает, что перед нами *не личность*. Правда, Люба, размышляя о нём как о режиссёре, думает: «Наверное, талантлив». Но автор не показывает его в профессиональной деятельности, а доверять суждению Любы было бы опрометчиво. Она сама не стала настоящей актрисой, не обладала художественным чутьём, поэтому когда она думает о работе Жоржа, то, вероятнее всего, полагается на сложившееся общественное мнение, которое, в свою очередь, исходит из того, что если художник в опале, то он талантлив. Не случайно Любино слово «наверное».

Жорж Сидоров принадлежит к той части интеллигенции, которая в советские времена любила продемонстрировать своё фронтёрство,

впрочем «не переходя границ». Таким людям нравится ощущать себя способными на противостояние властям, хотя оно выражается лишь в болтовне и не выливается в поступки, за которые «борец» мог бы серьёзно пострадать. Когда наступает время политических изменений в стране, то именно подобные «диссиденты» начинают чувствовать себя хозяевами жизни. «Моё время идёт!» – говорит Любе Сидоров, радуясь тому, что партократия сдаёт позиции [6, № 1, с. 23]. При этом суть «его эпохи» состоит не в том, что реально изменится положение *народа*: жоржам сидоровым, точно так же, как партийным чиновникам, наплевать на таких, как Михаил Будко или Ульяна Свешникова, а думают они исключительно о том, чтобы пожить у «кормушки», отгеснив клементьевых. И Люба совершенно права, когда людей сидоровского типа называет лакеями, стремящимися урвать кусок. Если в чеховские времена Лопухин вырубал сад с несколько наивной мыслью, что это поможет достичь лучшего для будущих поколений, то во времена Бородина Сидоров и ему подобные разрушают всё на своём пути без всяких благих побуждений, лишь с циничным стремлением раздавить противника и «взять от жизни всё».

Ради удовлетворения своих амбиций Сидоров предаёт Любу и публикует в газете информацию о политических замыслах Клементьева, которую Люба случайно ему «выдала». В итоге Клементьев умирает от сердечного приступа, а его жена мстит за подлость: убивает Сидорова. Знаменателен их последний разговор, в котором Жорж мотивирует свой поступок тем, что в политике цель оправдывает средства. Люба же переводит разговор в нравственный план: «Но ведь ты меня предал». Однако для Сидорова эти слова – пустой звук: он живёт *вне моральных категорий*. Даже понимая, что погубил Клементьевых, он только радуется безнаказанности, правда, лишь до тех пор, пока Люба не достаёт пистолет. Этот разговор заставляет вспомнить об отношении Клементьева к *нравственным категориям*, ведь он также считает, что цель оправдывает средства. Он, по сути, тоже совершил предательство по отношению к Ульяне Свешниковой и в определённом смысле к русской деревне вообще. Павел Дмитриевич объясняет это тем, что крестьянство было принесено в жертву интересам всей страны. Как видим, у представителей и прошлого, и настоящего *антиморальный поступок получает философское обоснование*. Не случайно Артём, который ненавидит партократию и духовно близок к Жоржу, чувствует всё же некую общность между Клементьевым и Сидоровым: он думает, что

Клементьев – это, по сути, бандит, грабивший народ, но и Сидоров напоминает ему «пахана». Действительно, эти герои в чём-то сходны. Разница, однако, в том, что Клементьев искренне полагает, будто действовал на благо государства, отстаивал некую *высшую правду*. Не случайно он идёт на сложный разговор с Будко и даже рассчитывает, что Михаил мог бы его понять и простить ему, недавнему представителю власти, свою трудную жизнь. Сидоров же действует лишь из *корыстного расчёта* и прячется за безымянной статьёй в газете, чтобы избежать ответственности. Важен и ещё один момент. Когда начинается процесс постепенного разрушения государства, то герои принципиально различно смотрят на происходящее. Клементьеву, безусловно, больно осознавать, что новые «властители дум» пытаются перечеркнуть *его жизнь*, которая, на его взгляд, прожита достойно. Но не менее больно ему оттого, что гибнет *государство*, созданное за счёт титанического труда, многих жертв. В то же самое время Жорж Сидоров *радуется* разрушению страны, потому что это может лично ему принести политические «дивиденды». Всё это подтверждает мысли Любы о том, что настоящим мужчиной был Клементьев, но не Сидоров.

Доживает последние минуты Павел Дмитриевич, убит Жорж, Любу ожидает суд. Уходят «со сцены» представители прошлого и настоящего. **Будущее** остаётся за Артёмом и Наташей Клементьевой: они олицетворяют собой молодое поколение. В начале XX в. Чехов воплотил своё представление о будущем России в образах разночинца Пети и дворянки Ани. В конце столетия Бородин тоже видит будущее в представителях разных социальных слоёв. Артём – выходец из деревни, завоевавший место в богемной тусовке в качестве модного певца, но теперь ему, потерявшему голос, нужно заново «пробиваться» в жизни, и он начинает выполнять поручения Сидорова. Трудно одним словом определить социальный статус Артёма, но если бы в конце XX в. существовало понятие «разночинец», то, возможно, оно подошло бы. Наташа же – дочь партийного чиновника, представительница советской элиты.

Образ Артёма по ходу повествования раскрывается с разных сторон. В главах, где повествование ведётся через призму клементьевского взгляда, он выглядит одним, а в главах, где повествование идёт от лица самого Артёма, – другим. Это связано, безусловно, с тем, что в одном случае герой показан извне, а в другом – через призму его собственного сознания. Но есть ещё причина: по замыслу режиссёра Сидорова Артём становится своего рода *актёром*.

Перед Клементьевым он играет роль простого парня, стремящегося работать на земле, на самом же деле ни деревня, ни земля ему не нужны, а работать он вообще не хочет, поскольку единственная привлекавшая его сфера деятельности – эстрада – теперь для него недоступна. В глазах Клементьева Артём – чуткий, доброжелательный человек. В действительности же он не только не испытывает к Павлу Дмитриевичу добрых чувств, но, наоборот, ненавидит его как «классового врага». Клементьев, попав в непривычную обстановку, утрачивает чутьё и не ощущает фальши в поведении Артёма, только однажды его интуиция на миг «пробуждается»: он видит, что во сне лицо молодого человека становится неприятным.

Артёма духовно сближает с Жоржем отношение к партийной идеологии, к «аппаратчикам» типа Клементьева. Но если у Сидорова неприятие партийных деятелей мотивировано *личными* причинами (его лишили собственной мастерской, не дали сделать карьеру), то у Артёма такого мотива нет. Ему лично «комуныки» не сделали ничего плохого (правда, в школе у него не сложились взаимоотношения с учителем из партийной «касты», но это нельзя признать достаточным мотивом для ненависти). Его антикоммунизм – это просто *протест против демагогических фраз, правил*, которым он не желает подчиняться; это максималистское стремление к абсолютной свободе. Стоит вспомнить, как он объясняет, почему в своих выступлениях сознательно уродовал собственный голос, превращая его в какое-то подобие визга и видя в этом протест против официоза: «Ведь что с мозгами случается, когда, к примеру, нормальный баритон где-то со стороны? <...> Что бы он ни пел, я во всём слышу: «Партия – наш рулевой!»... «А вот фигу вам!» – говорю я и, выкручивая горло, хриплю и реву» [6, № 1, с. 44]. Поскольку у Артёма нет отчётливо выраженного *личного* мотива для враждебности к партийным деятелям, его настрой производит более тяжёлое впечатление, чем, например, стремление Будко отомстить бывшему соседу. Правда, объективно Артём не причиняет зла Клементьеву и даже помогает ему: таковы правила игры, в которой он согласился участвовать за определённое вознаграждение. Жорж Сидоров поручает Артёму сопровождать Клементьева в качестве «случайного» попутчика и помощника, а мотивирует «задание» тем, что это будет своеобразная «школа ненависти»: врага надо знать в лицо. В итоге Клементьев по-настоящему привязывается к новому знакомому, а Артём в душе насмехается над доверчивым стариком. Видя, как торжествует Михаил

Будко, когда его «сюрприз» вызывает у Клементьева сердечный приступ, Артём даже испытывает некоторую зависть: Михаилу довелось отомстить своему врагу. При этом сам Артём вроде бы не стремится мстить, ему достаточно презрения к «комуныкам», он удовлетворяется тем, что про себя издевается над Клементьевым или грубит его дочери Наташе. А вот его «пахан» Сидоров именно мстит, уничтожает противника, не смущаясь даже тем, что это выливается фактически в убийство.

Если сравнивать Сидорова и Артёма, то первый выглядит абсолютно бездуховным, а в душе второго всё же есть *проблески светлого начала*. Это и его способность признать вину перед матерью, и объективная оценка собственного пения, и осознание своей неординарной роли в истории с Клементьевым. Это и способность на творческий импульс: Артёму снится музыка, и, проснувшись, он записывает песню. Но не случайно во сне кто-то говорит ему, что это не может быть *его* музыка, потому что она «*больше его*». Она «больше его» в том смысле, что идёт от чистого источника, от «искры Божьей», в отличие от поступков героя.

Этот герой ненавидит партократию за то, что она сделала всю страну своей «вотчиной», поработила народ. Но вопрос в том, *что он может противопоставить* жизненной позиции клемментьевых. В чеховские времена Петя Трофимов осуждал дворянство, «живущее в долг», и утверждал демократические идеалы, хотел идти «к звезде» лучшего будущего или хотя бы указать путь другим. С этой точки зрения было бы абсурдно поставить рядом с ним Артёма. У молодого человека времён «перестройки» таких идеалов нет. На первый взгляд у него вообще нет идеалов (он с презрением отверг бы само это слово – «идеал»), и всё же у Артёма существуют определённые ценностные ориентации. Он любит и понимает *музыку*. Он настроен против демагогии и официозной пропаганды, соответственно ориентирован на *честность*. Он ненавидит порабощение, не терпит зависимости не только от людей, но даже от природных законов, следовательно, одной из основных ценностей для него является *свобода*. Ценностные ориентации вроде бы вполне достойные. Но к чему этот герой приходит в итоге? Сначала он руководствуется лишь стремлением к протесту, выражает его в музыке, песнях, что делает их, по его же признанию, антиэстетичными. Потом он попадает под влияние Сидорова и, сам того не желая, *изменяет остальным своим идеалам*. Обвиняя «комунык» в притворстве, лжи, он в ситуации с Клементьевым лжёт и притворяется гораздо более изощрённо, чем мог бы себе

представить старый аппаратчик. Стремясь к абсолютной свободе, Артём в действительности становится послушным орудием в чужих руках. Причём он не глуп и понимает это, но старается уйти от таких мыслей.

В пьесе Чехова образ будущего связан не только с Петей, который лишь красиво говорит, но и с Аней, которая способна посмотреть в глаза реальности, попрощаться с прошлым и пойти вперёд. В повести Л.И. Бородина представительницей молодого поколения становится Наташа Клементьева. Она дочь аппаратчика и привыкла жить «за каменной стеной» отцовских возможностей, как и Аня Раневская до определённого момента вела беззаботное существование. В эпоху «перестройки» Наташе грозит жизненная катастрофа, ведь отец в глазах общества превращается из уважаемого человека в «зажравшегося аппаратчика», тем более в финале повести Наташа остаётся совершенно одна: Клементьев, вероятно, не выживет, а Любовь Петровна будет арестована. Как и Ане Раневской, Наташе придётся изменить образ жизни и планы на будущее. В обрисовке её характера есть много подтверждений того, что она способна выстоять и не сломаться. В тот момент, когда рушится привычный для неё мир, она пытается самостоятельно решить сложнейшие вопросы, разобраться, в чём и насколько виноват её отец. Когда её цинично оскорбляет Артём, с его «праведной злостью» на всю партократию, она принимает это как жизненный урок и даже в чём-то признаёт правоту Артёма, обвинившего её в снобизме. Наташа воспитана аппаратчиком, но в то же время и настоящим мужчиной, как его не без оснований называет Любовь Петровна.

Образу чеховского сада – символу прошлого, уходящей культуры, прекрасного, России в целом – в повести Бородина соответствует **образ Божеполья**, отмеченный теми же символическими смыслами. Божеполье – Божье поле – символизирует крестьянскую Россию, которая жила в единстве с природой, имела свои духовные ценности. Это был луг с густой и красивой травой, а теперь – яма, оставшаяся после торфоразработки. В начале XX в. вырубил вишнёвый сад – воплощение дворянской культуры. Ему предпочли дачи в расчёте на прибыль. В середине XX в. уничтожили луг – символ культуры крестьянской. Им пожертвовали ради добычи торфа. В обоих случаях над определённой культурной традицией и эстетической ценностью возобладала соображения целесообразности и материальной выгоды.

У героев, воплощающих в себе прошлое, любой символ этого дорогого для них времени

вызывает ностальгические переживания. Раневской, например, каждая вещь в имении о чём-то напоминает, а когда она смотрит на аллею сада, то как будто видит там мать. И для Клементьева Божеполье – это его прежняя жизнь. С этим местом связан случай, определивший его «комсомольско-партийную» судьбу: когда-то здесь в него стреляли, после этого он стал восприниматься как жертва классового боя, что и помогло ему сделать карьеру. Для него Божеполье – начало пути, поэтому ему кажется, что этот луг должен быть вечным (такое же ощущение вечной связи с прошлым было и у Раневской, говорившей, что если уж продавать сад, то нужно и её продавать вместе с ним). Даже когда Клементьева предупреждают, что луга больше нет, ему не верится в это, и вид уродливой торфяной ямы вызывает у него шок. Этот эпизод по своей сути напоминает кульминационную сцену «Вишневого сада», когда Раневская плачет, узнав о продаже имения, хотя её предупреждали, что это случится. В душах героев и Чехова, и Бородина живёт чувство неуничтожимости, незыблемости прошлого, и им одинаково трудно пережить то, что прошлое всё-таки ушло безвозвратно.

Образ Божеполья, подобно трифоновскому откоосу, символизирует Россию в целом, как и образ вишневого сада. Во всех трёх случаях, повторим, прошлое ассоциируется с **природным** началом, а настоящее – с **рукотворным**. Сознательно или подсознательно, но все три писателя выражают ту мысль, что *в переломные моменты нарушается естественный, «природный» ход жизни: человек вмешивается в него, и это не приводит ни к чему хорошему*. Так, в повести Л.И. Бородина «Божеполье» прочитывается, что после насильственного вмешательства в историю России она была «изуродована», как и луг, превращённый в яму, а к моменту действия повести и эта яма заброшена. Клементьев ужасается виду заброшенной торфоразработки и обвиняет недалёковидных хозяйственников, не понявших, что луг ценнее торфа. В сущности, так были погублены и многие *духовные ценности*, исторические «ориентиры», которым предпочли сиюминутную *целесообразность*. И если Клементьев не виноват в судьбе луга, то за духовное состояние страны он ответственен, хотя и не признаёт этого. Но он хотя бы *сожалеет* о погубленной красоте, в то время как представители настоящего об этом вообще *не задумываются*, а герои будущего *просто не знают* о Божеполье. И если у чеховского сада есть некоторая перспектива возрождения хотя бы в мечтах Ани, то у трифоновского откооса и у бородинского Божеполья нет даже иллюзорных перспектив.

У Чехова на смену дворянству как ведущей социальной силе приходит «человек дела», он разрушит старое, но сумеет ли создать новое – это ещё вопрос. В «Обмене» Трифонова люди ленинских идеалов «вытеснены» лукьяновыми, и они смело уничтожат прошлое просто ради своего удобства, не задумываясь ни о чём другом (Лена убирает портрет отца Дмитриева, освобождая гвоздик на стене, чтобы повесить ковёр). В повести Бородина на смену партократии приходят «демократы», которые радуются разрушению старого, но не стремятся созидать что-либо, кроме личного благополучия. Чехов показал, что в чём-то ущербны и дворянство, и буржуазия, и молодые демократические силы. Трифонов видел некий снобизм в Дмитриевых и бездуховность, которая гораздо страшнее, в Лукьяновых. Бородин показал, что коммунисты клемтьевского типа не были идеалом, но те, кто идёт им на смену, ещё более безнравственны. Есть ещё одно неутешительное отличие трифоновской и бородинской художественных концепций от чеховской. В «Вишнёвом саде» люди разных поколений и социальных слоёв не конфликтуют *лично* друг с другом, в то время как в «Обмене» их непонимание порождает как раз личное столкновение, а в «Божеполье» тоже показан острый личный конфликт героев (хотя и не осознаваемый Клемтьевым: он не обладает всей информацией о происходящем). У Чехова взаимоотношения персонажей до конца

пьесы остаются добрыми, у Трифонова они весьма напряжённые, а у Бородина они «отравлены» ненавистью – характерный признак эпохи рубежа 80–90-х гг. В остальном же сопоставление образных систем пьесы и двух повестей показывает, что сходные времена породили и *сходные проблемы*, и *близкие социально-психологические типы*. Правда, Дмитриевы и Клемтьевы вовсе не похожи *по характеру* на Раневскую и Гаева, но все эти героини оказываются в аналогичных ситуациях, в *сходных социальных ролях*, и это даёт почву для сравнения.

Список литературы:

1. Трифонов Ю.В. Обмен. // Новый мир. 1969. № 12. С. 29 – 65.
2. Хализев В.Е. Пьеса А.П. Чехова «Вишнёвый сад» // Русская классическая литература: разборы и анализы: Сб.ст. / Сост. Д. Устюжанин. М., 1969. С. 358–389.
3. Чехов А.П. Вишнёвый сад. // Чехов А.П. Собр. соч.: В 12 тт. М.: Правда, 1985. Т. 10. 432 с.
4. Иванова Н. Проза Юрия Трифонова. М.: Советский писатель, 1984. 296 с.
5. Кокшенева К. Бородинское поле [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://www.glfir.ru/biblioteka/kapitolina-koksheneva/borodinskoe-pole.html> (дата обращения: 11.02.2011)
6. Бородин Л.И. Божеполье. // Наш современник. 1993. № 1. С. 11 – 57; № 2. С. 52 – 92.
7. Stanzel F. Typische Formen des Romans. Göttingen, 1964. 214 s.

«CHERRY ORCHARDS» IN THE LITERATURE OF THE SECOND HALF OF THE 20TH CENTURY

O.S. Sukhikh

The article considers the depiction of the generational change correlating with the pivotal moments in modern Russian history as portrayed in Russian literature of the second half of the 20th century.

Keywords: generational change, «Lenin's guard», «thaw», «Perestroika».