

*"Жить и верить — это замечательно!
Перед нами небывалые пути.
Утверждают космонавты и мечтатели,
Что на Марсе будут яблони цвести!"*
Евгений Долматовский

КОСМИЧЕСКАЯ ЭРА, начавшаяся в 1957 году, открыла неизведанные пути — в науке, технике, социальной жизни. Всё было впервые и вновь. До этого мечтатели смотрели вперёд, но теперь они устремили взор чётко по направлению к небу. Вот — фарфоровая статушка "Мечтатель", созданная художницей Ниной Малышевой на Дулёвской фабрике. Дата выпуска — 1960 год. Уже летали Спутник и Белка-Стрелка, но фамилия "Гагарин" ещё никому не известна, и всё же каждый мальчик видел себя космонавтом. Возможно, первым.

Изображён типичный парень из соседнего подъезда, одноклассник, товарищ — белокурый, в клетчатой кофволке. "Заправлены в планшетные космические карты", — наивный футуризм эпохи! Тогда весь мир бредил полётами, а юмористические журналы пестрили карикатурами "из будущего" — дети сбегают с урока поест мороженого в космо-парке на Венере, мужчина с трудом достаёт билеты Воронеж-Луна, а заграничная дама хвастается, что её колёе сделано из инопланетных камней, и все обладательницы бриллиантов с завистью смотрят на простые чёрные камешки. Во дворах пацаны запускали самодельные ракеты, играли в космонавтов, рисковали здоровьем! Но кого и когда это останавливало? "Раскрываем книгу нашего детства: "История о том, как Дениска с друзьями построили во дворе ракету из деревянной бочки и дырявого самовара. Ребята засунули в трубу от самовара бенгальские огни, оставшиеся с Нового года, и когда стали поджигать, произошёл взрыв". Энтузиазм благополучного десятилетия — в письме некой пятиклассницы говорится, что даже бабушка и кошка хотят слетать в космос! Её ровесница обещает стать как Валентина Терешкова. Дети тонко чувствуют "генеральную линию" или, как нынче болтают: мейнстрим.

Итак, мы на экспозиции "Космос становится ближе" в музее "Пресня" и эта скромная по объёму выставка тем не менее информативна. В ней спрессованы даты, мысли, переживания и рифмы — а ещё тут явлен мир советского человека эры Оттепели, что совпала с космической эпопеей. Либералы утверждают, что 1960-е годы с их искренностью и свежим ветром кончились

ВРЕМЯ МЕЧТАТЕЛЕЙ

«Космос становится ближе» в музее «Пресня»

в 1968-м, в Праге, под гусеницами танков. Безусловно, с цифрами они угадали, но упустили, упустили важнейшее — в том же году погиб Юрий Гагарин, и многое тут же потеряло смысл. Гагарин казался полубогом и мифическим героем — его смерть знаменовала сумерки Олимпа. В 1970-х полёты в космос превратились в работу — почётную, трудную, высокооплачиваемую, но именно в работу. Ушло нечто большое и солнечное... Однако погружение в атмосферу 1960-х — это всегда радость, хотя мы знаем, что весь этот зазорный оптимизм через десять лет обратится "кухонным" сарказмом или уходом в себя, сопряжённым с поиском истины.

Выставка интересна прежде всего тем, что показывает основную точку сборки — Будущее как реальность. Шестидесятники пребывали в сияющем "послезавтра" — отсюда их взвинченность, лёгкость, светлость и расставание с прошлым. Они бежали за горизонт, рассекая волны. Пели: "Дороги трудны, но хуже без дорог". Танцевали под французские песенки и "...антенна упиралась в мирозданье", как сказал Евгений Евтушенко — поэт со станции "Зима". Вся риторика — жёсткий футуризм. Яблони на Марсе — будут, а наши следы на пыльных тропинках — останутся, но "Если что-то я забуду, вряд ли звёзды примут нас". И, наконец, коварная и яркая ловушка: "Нынешнее поколение советских людей будет жить при коммунизме". Безупречность формулы разбилась о быт. Кстати, о быте! Его тут много и он — показателен.

Дизайн Оттепели — активное отвержение "старья": капители, вазонов, пилэстр, а заодно мешанки-плюшевые диванов, шифоньеров, пропавших "Красной Москвой", малиновых пальтер и почему-то фикусов. Это всё ярко критиковалось, а с уже начатым сталинских домов кувалдами сбивали "архитектурные излишества". Лаконичность — не только общемировой тренд, игра в модернизм, но и политическое требование. Обычная перемена моды, свойственная всем временам и народам, совпала с развенчанием культа личности. Актуальны

внятные линии, стекло, бетон, прозрачность. Любость к геометрии. Стилеобразующий экспонат — воссозданный уголок мебелировки: "модерновое" кресло и желтоголовый торшер. Всё — стройно и ясно. В таком кресле не возникнет желания развалиться, укутавшись в плед, с книжкой и чашечкой чая. В него можно присесть на пять минут — перед отъездом или отлётом. Эти столы и стульчики на тонких ножках значили отказ от стандартного уюта — человеку будущего априори неинтересно отдыхать. Неслучайно культовый роман шестидесятников именовался "Понедельник начинается в субботу".

Тут же — семейство пылесосов, смахивающих на космические корабли и планеты, вроде крутого "Сатурна", который начали производить в середине 1960-х, но тут представлен образец 1974 года. Дизайнер следует за настроением. Вернулась мода на супрематические композиции — 1960-е брали пример с 1920-х, а потому вспомнились опыты Казимира Малевича. На выставке много разнообразной посуды — от сервизов до "одиноких" чашечек. Простой и при этом изысканный орнамент пришёл на смену розам и рокайлям позднесталинского *bon maniere*, копировавшего Севр эпохи Помпадур и чайную лепоту прабабушки-Виктории. Теперь всё иначе. Контуры, сплохи, круги, силуэты, но если вдруг цветочки, так в духе Сезанна и Фалька.

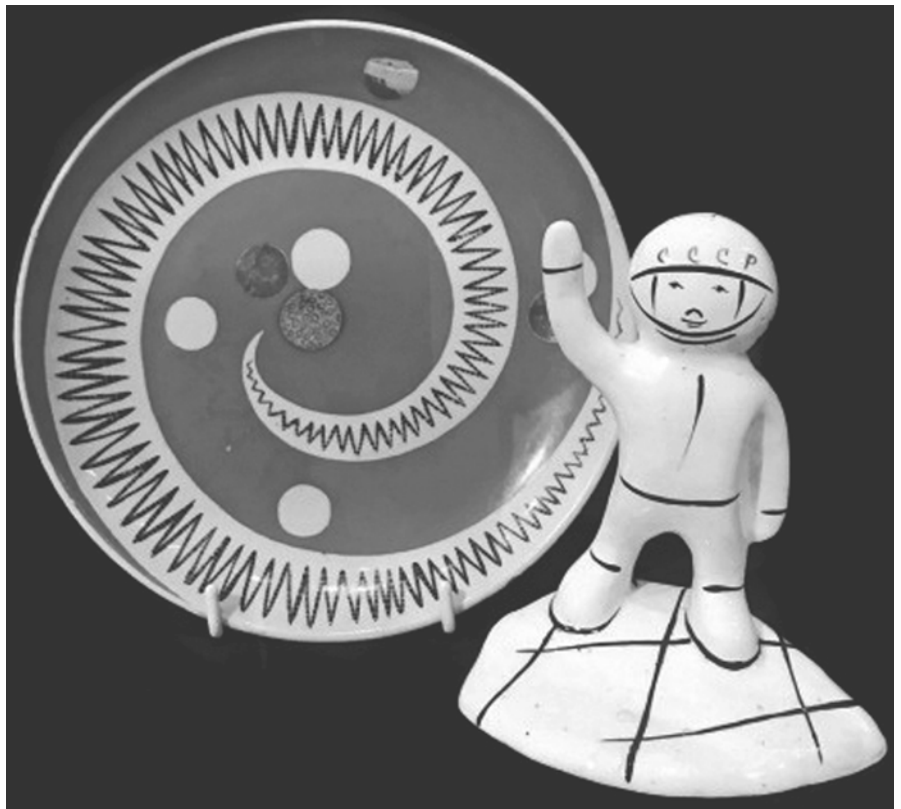
Вновь появился агитационный фарфор, канувший в Лету на излёте ревуших двадцатых. На экспозиционных стендах — кружки с изображениями парней в будёновках и скафандрах; алый сервиз, посвящённый 60-летию Октября, трогательный детский набор с мальчиками-космонавтами. Рисунки символизировали нерушимую связь двух событий — триумфа большевиков и прорыва в космос. Красная звезда проложила путь к звёздам небесным. Меж тем, русский человек полетел бы всё равно — даже и без революций, ибо космизм был обычным устроением на Руси. Микрокосм не может без макрокосма, а "небо в алмазах"

тревожило, как набат. Русский-советский должен быть первым и никак иначе.

От высот небесных — опять к делу мирскому. Заселение новостроек. В каждом городе появились свои Черёмушки — это милое название сделалось почти нарицательным. От Черёмушек, от самого этого слова буквально веет чистотой, весенними прозами, цветами — новорождённые кварталы не могли появиться на месте грубо-неблагозвучной территории, как не мог быть хмурый и некрасивый лётчик первым космонавтом. Черёмушки — это улыбка, и Гагарин — это улыбка.

Под стеклом фотографии строительства, документы, открытки, на одной из которых смеющийся молодой человек в модном укороченном пальто и преловурых зауженных брючках, но это — не стилинга. Всем были известны строки Евтушенко о стильном юноше-нигилисте: "Носил он брюки узкие, читал Хемингуэя...", а по факту "циник" и проявился героем. И на открытке — положительный модник, новосёл с подарками, среди которых тот самый торшер, что мы уже видели, но духоголовый. На другой открытке — абрис нового дома, горят огни окон — они так манят войти. Подала — приёмник "с тёплым ламповым звуком", как шутят современные поклонники винтажа. Образцы парфюмерных флаконов — те ароматы заслужили призы на выставках; письма Юрию Гагарину и его коллегам: фрагменты экспериментальных тканей с Трёхгорной мануфактуры, детские рисунки и популярные книжки.

Техника и фантастика, физика и лирика, но главное — мораль. Прозрачная искренность потребовала соответствующих слов, и они нашлись. Антуан де Сент-Экзюпери отвечал всем параметрам. Француз (всё французское официально дозволялось), отрывок виктонта, но — прост как правда, великолепный лётчик и утончённый писатель — он погиб на войне, как отцы ребяч-шестидесятников. Это — близко и это — больно. Пронзительность жития. Маленький принц — такой же свой, как та девушка, чей силуэт был отрисован для



Экспонаты выставки: тарелка из сервиза «Спиральки» Дмитровского фарфорового завода, 1965 г.; скульптура «Космонавт» Ангарского керамического завода, 1960-е гг.

логотипа "Юности". Нежность первых цветов — где-то в дальней-дали, где ЛЭПы и дороги, а на радиоволне — какая-то песня о дружбе, любви и космосе.

Но что у нас по телевизору? В 1960-х во всём мире наблюдался "телевизионный бум", а потому Останкинская башня — ещё один зримый символ десятилетия. На выставочной витрине — статуи, фото и, конечно же, новогодняя открытка с башней. Поздравление на русском языке дублируется по-французски. Человек вселенской эры заявлял свою открытость — шестидесятник не боялся "тлетворного влияния" Запада, и любимыми актрисами значились Брижит Бардо, Софи Лорен и Марина Влади. Впрочем, космополитизм тоже имел свои пределы, и на экспозиции мы видим Федоскинские миниатюры и шкатулки. Темы: Гагарин, космос, Русь-лётящая. Кто

тебя выдумал? Какой же русский не любит быстрой езды в незнаемое? На окопальном этаже музея — отдельный зал с плакатами, где советский хомо-сапиенс показан как добрый и щедрый триумфатор, дарующий Земле не только своего представителя — Юру из Гжатска, но и технический, научный и социальный прогресс. Некоторые плакаты величественны, другие — чуть ироничны, как и было принято в 1960-х. Реконструкция рабочего места в центре управления полётами — сколь сложно и громоздко тогдашнее оборудование! — но за подобными пультами решалась судьба человечества. Станет ли когда-нибудь небо вновь привлекательным для мальчика-мечтателя? Непременно. Я верю, друзья, караваны ракет... А иначе и жить не стоит.

Галина ИВАНКИНА

Мы хотим пережить то, что мы переживаем. Мы хотим прочувствовать то, что мы чувствуем. Мы хотим научиться правильно относиться к себе, побыв однажды наедине с собой. Выставка Билла Виолы в Пушкинском музее обещает стать событием в самосознании современного человека, опытом его встречи с самим собой.

Билла Виолу называют классиком видеоарта. Становление Виолы как художника совпало с развитием видеотехнологий. "Видео и я выросли вместе", — говорит о себе Виола. Исследовая возможности различных видов техники: от военных камер ночного наблюдения и подводной аппаратуры до достижений цифры, он выработал собственный стиль. Стиль замедленной съёмки образов алтарного типа. Сегодня Виола известен как мэтр американского современного искусства, автор завоораживающих видеоинсталляций. Поднявшись по мраморным ступенькам в Белый зал Пушкинского музея, вы, убеждает нас кураторы выставки, попадёте в иную реальность. Билл Виола действительно работает с переживаниями человека и любит экспериментировать с публикой, превращая нас в соучастников произведений, будь то проект "Обратное телевидение", когда по американскому телевидению в 80-е гг. вместо рекламы показывали людей, устроившихся перед телевизорами и тем самым удваивающих число настоящих зрителей, или же инсталляция "Церемония", принуждающая зрителя занять место покойника, с которым с экрана прощаются "близкие". Однако Билл Виола сегодня сам становится зеркалом современности. Его творчество — слепок человека, расстоющего со своим внутренним миром.

Искренность Виолы подкупает. Глядя на его произведения, веришь ему. Но именно эта свобода от нарочитого служения популярной сегодня постматанистической идеологии усиливает тот эффект агонии человеческого, который производят его инсталляции. Человеческое исчезает и, словно напоследок, хочет заявить о себе.

НАЕДИНЕ С СОБОЙ

Видеоарт Билла Виолы в Пушкинском музее

АНТРОПОЛОГИЯ
ЧЕТЫРЁХ СТИХИЙ

МУЧЕНИКИ

Б. Виолу влечёт церковное пространство, но не как место, где человек встречается с Богом, а как место, где человек обращён к самому себе в своём предельном одиночестве. Технические достижения позволили ему к 2000-м годам воплотить свой замысел — уподобить видеоизображения алтарной живописи. Видеоинсталляции Виолы по задачам, масштабу, игре света, зрительному эффекту претендуют на то, чтобы встать в один ряд с католическим храмовым искусством. Такое искусство не рассматривают, ему предостят. Но, если Христос изъят из картины мира и человек перестал пониматься в перспективе божочечности, чему в таком случае он предстоит? Ответ художника: четырёх стихиями.

Огонь, земля, вода и воздух — вот тот первичный алфавит мира, при помощи которого Билл Виола пытается описать и человека. Инсталляция "Вознесение Тристана", созданная для сопровождения оперы Вагнера, — апогей водной стихии. Тело человека, лежащего на одре, на наших глазах возносится потоками воды в неведомые природные дали, исчезая в них. Инсталляция "Огненная женщина", созданная для той же оперы, продолжает эту логику. На протяжении нескольких минут мы наблюдаем, как фигура в тёмном, замерев, стоит перед всепоглощающим пламенем, а затем вдруг падает, опрокидывая весь мир и огонь вместе с собой в воду. Человек, пламя, волны — всё смешивается в прекрасном золотом космическом целом. Гимн любви превращается в гимн естественному круговороту вещей.

Древнегреческие философы научили нас тому, что мир — это стихии. Гераклит провозгласил началом сущего огонь, Анаксимен — воздух, Фалес — воду. Эмпедокл — все четыре элемента. Творческие рефлексии Билла Виолы находятся в русле расуждений досократиков, для которых человек есть органичная часть космоса. Несмотря на сильную сократическую линию, согласно которой на присутствие человека указывает даймон, тот внутренний голос, с которым он общается, в европейской философии побеждает материализм, будь то аристотелизм, спинозизм или деизманизм. Из философии Ж. Делёза, провозгласившего весь мир игрой стихий, сегодня вырастает мощное постматанистическое направление мысли, согласно которому человек должен быть описан на том же языке, что и сущее, он утрачивает свои онтологические привилегии, в то время как нечеловеческие другие их переименовывают на себя, становясь субъектами, творцами и "агентами" тотальной материи. Одновременно западная философия обнаруживает интерес к научному материализму, прибегая к аргументам эволюционной биологии и когнитивистики для объяснения сознания. Внутренний мир в западной философии сегодня вызывает философский смех. Всё есть поверхность и её эффекты. В том числе и то, что мы называем душой. В отличие от постматанизма, антропоморфизирующего мир, и позитивизма, вписывающего человека в биологическую причинность, новый материализм Билла Виолы романтичен. Он словно приглашает нас в детство человечества, в котором сознание ещё не обнаружило себя. Космизм Виолы — наивный пантеизм, слабо отходящий себе отчёт в том, что сам он есть не что иное, как указание на человека. Ибо человек — единственное существо, принужденное обживать мир посредством своих представлений, а потому слияние человека с миром, даже если оно провозглашено, метафизически невозможно. Похожим романтизмом увлеклся Годар, когда в своём фильме "Прощай, речь" пригласил уставшее от самого себя человечество в гармоничный мир природы по ту сторону языка, сознания и проклятых вопросов. Равно как и Джармуш, в фильме "Патерсон" представивший ньюйоркскую фантазию о ладном и незатратном присутствии человека в этом мире.

Претензия на создание алтарного образа со стороны Билла Виолы отнюдь не фигуральна. Человек сегодня находится в состоянии смятения относительно того, что он есть. Художник не просто пытается дать ответ на этот мучительный запрос, но претендует на церковное пространство в буквальном смысле этого слова. В 2007 году, например, его инсталляция "Океан без берегов" выставилась в рамках биеннале в венецианской церкви XVI века. Двадцать четыре чёрно-белые фигуры, проступающие поочерёдно из водной пелены и обретающие цвет, вновь исчезали в ахроматическом изображении. Полуторачесовое видео, по замыслу Виолы, должно было навести посетителя на мысль о границе миров: "Три каменных алтаря Сан-Галло становятся прозрачными поверхностями, на которых появляются образы мёртвых, пытающихся вернуться в наш мир", — приводит слова автора в пресс-релизе. С 2014 года произведение Виолы "Мученики (Земля, Воздух, Огонь, Вода)" выставлено на постоянной основе в англиканском соборе Святого Павла в Лондоне. На четырёх экранах предстают не святые, не мученики за Христа, но фигуры, отдалённые во власть стихии. Огонь, вода, земля и ветер — каждая стихия терзает свою жертву, в то время как та не считает нужным оказывать сопротивление. Как объясняет соратница и супруга Виолы: "Мы хотели показать нечто более универсальное, показать не просто точку зрения ислама, христианства или любой другой религии. Здесь берут власть силы природы, смерть — это тоже их проявление, и мы попытались запечатлеть момент умирания, причина которого — жестокость природы". Виола возвращает человека в состояние страха перед стихиями и считает это универсализмом. Как говорил Кант: "хотя только страх мог создать богов (демонов), но только разум посредством своих моральных принципов смог создать понятие о Боге". Страх созидает демонов, разум — понятие о Боге. Мысль Канта имеет глубоко христианское измерение. Язычники не знают Бога, ибо ещё не обнаружили своего внутреннего человека. Бога знают те, кто мыслит высшую причину существования вещей, подчиняющую себя всю природу. Антропологический смысл этого различия состоит в том, что причина человека находится в самом человеке, а не во внешнем мире. Человек — это тело, но телом не исчерпывается. Человек — это стихии, но стихии — это то, что соотнобщается в человеческом мире со свободой человека. Человек живёт в мире этом, но не по законам этого мира. Природе он противопоставляет мистирию, инстинкту — сознание, телесности — аскезу. Демонический страх перед стихиями указывает на природное существо, Бог — на человека. Не только творчество Виолы, но и убранство англиканского собора, по заказу которого была выполнена инсталляция, подводят нас к мысли о том, что все мы сегодня предстаём такими мучениками, не знающими истинных причин своего мучения.

ЗИЯНИЕ СМЫСЛА

Специалисты по современному искусству проводят параллели между творчеством Б. Виолы и классиками западноевропейского искусства, чему способствует и сам художник. Он признаётся, что картина Якопо Понтормо "Встреча Марии и Елизаветы" настолько глубоко впечатлила его, что он неосознанно воссоздал её в своей инсталляции "Приветствие". "Квинтет изумлённых" Виолы сравнивают с "Увечением терновым венцом" Иеронима Босха, "Мужчину в поисках бессмертия" Женщину в поисках вечности" — с "Адамом" и "Евой" Лукаса Кранаха, "Пробуждение" — с "Пьетой" Мазолино да Паникале, а "Сон разума" — с одноимённым офортом Франсиско Гойи. В 2017 году во Флоренции прошла выставка Виолы под названием "Электронный Ренессанс", устроители которой попытались продемонстрировать подобные параллели. Однако сходные композиционные и цветотые решения в инсталляциях Виолы отнюдь не связаны со смыслом первоисточников и даже противоположны ему.

Наталья РОСТОВА

Вот "Комната Катерины" Билла Виолы, которая представляет собой оммаж "Житию святой Екатерины Сиенской" Андреа ди Бартоло. Что мы видим? Перед нами пять экранов, на которых одна и та же женщина в одной и той же комнате, но в разное время монотонно совершает действия. На первой инсталляции она пробуждается ото сна, на второй — шьёт, на третьей — изображает интеллектуальную деятельность, на четвёртой — зажигает свечи и, наконец, на последней — отходит ко сну. Эти действия, которые мы наблюдаем одновременно, могут нам напомнить "Сизифа" Альбера Камю или "Женщину в песках" Кобо Абэ, то есть ту бессмыслицу, которая обещает подарить нечто. Но Виола не экзистенциалист, он обращён к другому сюжету — к житийной иконе. Чем отличается икона от картины? Тем, что картина всегда имеет дело с частью, иконы — с целым. Икона являет лицо в перспективе вечности, то есть как лик. Житийная икона лик обрамляет клеймами, то есть временными сюжетами из жизни святого, встроеными в горизонт общего надвременноного смысла. Что делает Виола? Он изымает сердце из композиции — лик, оставшая неприкаянными клейма. Время, приуроченное к вечности, превращается в бессмыслицу мгновения. "Комната Катерины" — это олицетворение знания смысла. Человек здесь предстаёт как существо автоматизированное. Ритуал — это плоть смысла, то, в чём смысл себя воспроизводит. Ритуал, лишённый смысла, превращается в привычку, автоматизм второго порядка.

Равно как в "Пробуждении" Б. Виолы мы видим явную аллюзию на известный мотив западноевропейского искусства — пьюту, а в православной иконописи — "Оплакивание Христа" ("Положение во гроб"). Однако у Б. Виолы фигура, погружённая по пояс в купель с изливающейся через края водой, неожиданным приподнимается и предстаёт обнажённой во весь рост. Здесь нет ни вселенной скорби, ни радости о грядущем Воскресении, но лишь загадочный гимнастический этюд мертвенного тела.

МЕХАНИКА СОЗЕРЦАНИЯ

"Мы пытаемся замедлить людей, — заявляет Б. Виола, — Мир стал слишком быстрым". Своим основным художественным инструментом он считает длительность. "Длительность для сознания — то же, что свет для глаза", — говорит он. Мир действительно стал быстрым, нечеловеческие скорости не вмещают наших чувств. Как однажды ответил Л.Н. Толстой, когда его обрадовали появлением новых скоростных поездов, сокращающих путь между городами на три часа: "А что я буду с этим временем делать?" Почему он так ответил? Потому что время пути — это время наших переживаний, сокращая его, мы скрадываем нашу внутреннюю жизнь, и событие превращается в физическое перемещение. Но Виола не ретроград, его опыт созерцания имеет не антропологическое, а техническое основание.

Для создания своих инсталляций он использует камеру, которая вместо 24 кадров в секунду фиксирует 300 кадров, а затем в замедленном темпе их показывает, превращая условную минуту в 10 минут. Зрителю завоорожены. Даже шокированы. Их заставили остановиться. То, что мы привыкли получать наскоро, Виола предлагает принимать по капле. Но от этого эмоциональный фаустфуд не превращается в подлинное чувство. Виола предлагает нам разглядеть эмоцию. Но эмоция — это не внешнее движение, а внутреннее. Художник — это тот, кто в неподвижности способен отразить внутренний ритм. Как говорит П. Флоренский, этого он добивается, изображая части лица противоречащими друг другу. Тогда анатомическая статика обнаруживает антропологическую динамику. Виолу волнует анатомическая динамика, разворачивающаяся во времени. Зритель становится соучастником творения не в момент поступательного получения информации о произведении, а когда совершает внутренний акт аскезы, оставляя весь мир миру. Значит ли это, что художественное произведение не имеет права на технику? Искусство всегда её использует, но эта техника работает не с органами чувств, не с тем, посредством чего мы воспринимаем, а с той инстанцией, которая воспринимает. Она обращает не к созерцанию вещей, но к созерцанию себя, побуждая совершить метаноию, то есть перемену ума. Икона, например, как говорят Святые Отцы, учит поститься глазами. Строгие лики и персты заставляют предстоящему отсечь поостороннее и в духовной нищете воспринять Бога. Художники прошлого века работали с жестокостью, усматривая в ней единственное средство, способное пробудить страстность человека, или, например, с минимализмом, запускающим внутренние ресурсы человека. Театр отличается от кино тем, что заставляет зрителя и актёра восполнять разрыв между реальностью и условными декорациями при помощи своего воображения. Кино и театр используют паузу, но пауза — это не замедленное действие и не отсутствие такового, пауза — это подготовленная тишина, в которой происходит качественное преобразование предшествующих состояний зрителя. Творчество Билла Виолы обращено к телесной механике. А поскольку тело не созерцает, постольку Виола концептуально нагружает свои инсталляции, приписывая им идеи андрогинности, многообразия чувств, человеческой конечности или гармонии стихий. Но концепты не переживают, им противопоставляют другие концепты. Не обнаружив внутреннего мира, художник обращает нас к интеллекту. Он заставляет нас быть свидетелями того, как человеческое, словно шаргреневая кожа, сжимается до скромного лоскутка. Видеоарт Билла Виолы оставляет нас наедине с этой скудостью.

— Как в двадцать лет
Силёнки нет,
— Не будет, и не жи.
— Как в тридцать лет
Рассудка нет,
— Не будет, так ходи.
— Как в сорок лет
Закатка нет,
— Так дальше не гляди...

Языковая связь времён не распалась, летоисчисление современного русского языка мы сегодня по-прежнему ведём от Пушкина, потому что на самом грозном перевале у "великого и могучего" появился Твардовский.

Твардовский — код русского единства. О чём бы ни писал поэт: о коллективизации, "незаменимой" финской войне или о "большой", "жестокой" войне, — всегда с ним блаженное наследство русского слова и русской истории. Странствующий герой "Страны Муравия" Никита Моргунок ищет благодатную землю, как некрасовские мужики — ответ на вопрос: "Кому на Руси жить хорошо?" Ищет её, как искали наши пращурь Беловодье и Китеж-град. В каждом военном стихотворении Твардовского угадываются интонации "Слова о полку Игореве" и "Задонщины".

Ой, родная, отцовская,
Сторона приднепровская,
Земли, реки, леса мои,
Города мои древние,
Слово слушайте самое
Моё задуманное.
Всё верней, всё заметнее
Близкий радостный срок.
Ночь короткую летнюю
Озаряет восток.

Бунин из далёкой Франции восхитился Твардовским: "Какая свобода, какая чудесная удаля, какая меткость, какая точность во всём и какой необыкновенный народный, солдатский язык — ни сучка, ни задоринки, ни единого фальшивого, литературно-пошлого слова". И в этом залог неустрашимости русской литературы на эмиграции и метрополии, русской литературы, что вышла из "Шинели" Гоголя и "Словаря" Даля.

Твардовский не позволил миру расколоться на павших и живых. Победный салют внятен всем. Победа одолевает смерть, жизнь продолжается "по праву памяти".

И, нашей связаны порукой,
Мы вместе знаем чужба:
Мы слышим в вечности друг друга
И различаем голоса.

И нам, живущим ныне людям,
Не оставляет связь родни:
Все с нами те, кого мы любим,
Мы одни, как и они.

И как бы ни был провод тонок,
Между своими связь жива,
Ты это слышишь, друг-потомок?
Ты подтвердишь мои слова?..

Жизнь продолжается в бессмертных литературных героях. И самый бессмертный из них — Василий Тёркин.

Герой, который больше реальности, для которого невозможен прототип и который одновременно живёт в каждом. "Книга про бойца" не имеет ни начала, ни конца, не потому что у "бойны сюжета нету", а потому что сам Тёркин безначален и бесконечен. Он — первооснова русского воина, он — зерно русской жизни, русской души.

Враг, готовя бликприг, пытался разгадать русскую душу, взломать все её коды: читал наши сказки, "Повесть временных лет", Тургенев, Достоевского, Толстого и Чехова. Но враг не знал нашего потаённого оружия, он не учёл "Василия Тёркина". Да и не мог учесть: поэма шла ровнень с войной, жизнь писала поэму. Но в какой-то момент литература обогнала жизнь, явила то, чего в ней ещё не было, но что обязательно должно было родиться. Твардовский угадал в Тёркине код русской Победы, наделил им советского солдата, и тот, оступив в себе тёркинское, уже под Москвой узрел поверженного Рейхстаг.

Поэма стала грозной боевой силой: литературной "Катюшей", от которой под ногами врага горела земля, неоценимой Т-34-кой. Враг бросал на нас дивизии и армии, а Тёркин вновь и вновь представлял перед ним: одолевая впасть ледяную реку, шёл врупокшающую, первым врывался в отобранную деревню. Неубиваемый Тёркин сломал косу смерти, сбежал от неё даже с того света.

Тёркин — неумолимая пехота, неостановимый пешеход, очарованный странник войны, идущий к Победе, как папаник к святыне. Тёркин — былинный богатырь, чьё тело — карта боевых действий; рубцы на теле — битвы нашей Победы. Тёркин — русская радость с заливистой трёпяхдой и русское горе "солдата-сироты", потерявшего семью и кров. Его "святая слеза", в которой — и горечь, и праведный гнев, прожигает любой вражеский камень.

Тёркин — русский солдат "всех войн великих и времён", солдат былых и грядущих русских свершений. Тёркин — русский человек во всей полноте.

То серьёзный, то потешный,
Нипочём, что дождь, что снег, —
В бой, вперёд, в огонь крошечный
Он идёт, святой и грешный,
Русский чудо-человек.

Тёркин — мой дед, мой отец, мой брат. Тёркин — я сам. Люблю в себе Тёркина. Взгрустнётся, бывает, запечалившись, а он тебе: "Не узнавай! Как ни трудно, как ни худо — не сдавай, вперёд гляди".

Михаил КИЛЬДЯШОВ