

РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА

справочные
материалы

СОВЕТСКАЯ ЛИТЕРАТУРА

РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА



СОВЕТСКАЯ ЛИТЕРАТУРА

**справочные
материалы**

КНИГА ДЛЯ УЧАЩИХСЯ
СТАРШИХ КЛАССОВ



СОСТАВИТЕЛЬ
Л. А. Смирнова

МОСКВА
«ПРОСВЕЩЕНИЕ»
1989

ББК 83.3я2я72
Р89

Авторы:

Л. А. Смирнова, С. А. Джанумов, Л. М. Крупчанов, И. А. Овчинина,
Ю. В. Лебедев, Н. Н. Скатов, В. Д. Самойлова, М. М. Рукавицын,
А. Ф. Захаркин, Г. И. Ветрова, В. А. Скрипкина, Н. Н. Зуев,
А. И. Павловский, Т. Ю. Максимова, В. Е. Андреев,
Л. Ф. Алексеева, С. И. Шешуков

Рецензенты:

доктор филологических наук, ведущий научный сотрудник
Института мировой литературы им. Горького АН СССР А. С. Курилов;
учитель-методист М. Б. Леванчук (Московская область)

Русская литература. Советская литература: Справ.
Р89 материалы: Кн. для учащихся ст. классов / Л. А. Смирнова,
С. А. Джанумов, Л. М. Крупчанов и др.; Сост. Л. А. Смир-
нова. — М.: Просвещение, 1989. — 448 с. — ISBN 5-09-001189-3

Книга обобщающего характера раскрывает ведущие линии в развитии литературы XIX века и советской эпохи, дает возможность выпускникам школы вспомнить курс литературы IX, X и XI классов, обращает их внимание на то, главное, что определяло художественный поиск передовых писателей: их путь к реализму (поиск своего героя, определение темы, индивидуальный стиль, художественные открытия). Предлагаются образцы текстурального анализа ведущих произведений, выделяется идейно-художественное своеобразие творчества русских и советских писателей.

Р 430602000—671
103(03)—89 153—89

ББК 83.3я2я72

ISBN 5-09-001189-3

© Составитель Смирнова Л. А., 1989

Вы перелистаете книгу и увидите названия хорошо известных сочинений: «Горе от ума» Грибоедова, «Евгений Онегин» Пушкина, «Мертвые души» Гоголя... Вплоть до «Поднятой целины» Шолохова и «Василия Теркина» Твардовского. Возникнет невольная ассоциация со школьной программой по литературе. Тематически пособие, действительно, почти не выходит за эти рамки. А некоторые привычные сведения (биография, обзор творчества писателей) даже отсутствуют. Однако не торопитесь с выводами. Повторения знакомых по учебникам характеристик здесь нет.

Преследуется иная цель — глубже проникнуть в удивительный целостный мир, в некую «вторую реальность», рожденную вдохновенным талантом. Снова не исключены сомнения в необходимости такого подхода. Он, скажут, как любой другой, приведет к осмыслению творческой индивидуальности художника. Однако в данном случае речь идет не только о своеобразности содержания и формы. Делается попытка объяснить неповторимое единство разных элементов произведения. Воспринять его как сложный живой организм со своим пульсом и дыханием. Поиск «ключа» к такому пониманию литературного явления труден и увлекателен одновременно. Главное же, безусловно, нужен. Воочию убеждаешься: из песни слова не выкинешь.

А ведь случается — обходят вниманием самые сокровенные творческие побуждения. Скажем, в «Евгении Онегине», «Мертвых душах» — непосредственно авторские раздумья. Они получили название лирических отступлений. Отступлений — от чего? От объективно запечатленных картин времени. Но не от постижения жизни. Ее многоголосое звучание невозможно услышать вне «прямой речи» создателей романа и поэмы. Проясните, почему рядом с вымышленными героями стоит сам автор. И хрестоматийно известное обретет новый, важный для нас сейчас смысл.

Опасно допускать иное упрощение. Нельзя одному высказыванию писателя подчинять все содержание произведения. Известны слова Тургенева о его двойственном отношении к Базарову или Л. Толстого — о «мысли народной» в «Войне и мире». Отсюда

между тем вовсе не вытекает, что в судьбе Базарова следует искать «наказание» за грехи. Либо: оставлять в тени общечеловеческие открытия Толстого-психолога. Эпоха народных испытаний предельно обострила нравственные запросы любимых толстовских героев. Но их врожденное тяготение к красоте, любви, счастью тоже многое определило на этом пути. И в характере Базарова попытаемся усмотреть не только противоречивые черты, а органичное развитие духовного мира. Лишь тогда мудрые предвидения художников помогут понять поступь нашей современности: судьбу человека на дорогах истории, философию войны и мира, движение духовной культуры, отношения отцов и детей, смысл гуманизма и многое другое.

В поэтическом искусстве слово, образ, мотив всегда многозначны. Чуткие к трагическому потрясениям и возвышенным идеалам поэты прошлого глубоко волнуют сегодняшнего читателя. С этой позиции в книге рассмотрены лирика Пушкина, Лермонтова, стихи и поэма Некрасова — великих пророков России, а также творчество вдохновенных певцов революционной эпохи Блока, Есенина, Маяковского, летописца Великой Отечественной войны Твардовского. Разговор о них, разных, сближен в одном. В стремлении осветить за конкретикой чувств, переживаний философско-эстетические ценности общечеловеческих масштабов. С этой же целью ваше внимание обращено на талантливых поэтов, некогда связанных с модернистскими группами и только в последние годы ставших доступными широкой аудитории: Ахматову, Гумилеву, Цветаеву.

Отечественная классическая литература поражает неиссякаемым нравственным потенциалом. Острота критического начала здесь всегда венчается могучим внутренним противодействием пороку, застою. Эта особенность мироощущения определила линию преемственности в русской прозе и драматургии. Классическим выражением такой тенденции стала «Гроза» Островского. На новом историческом этапе сложилось прозаическое и драматургическое новаторство Чехова с его «подтекстовыми» акцентами в изображении действительности («Ионыч», «Вишневый сад»). Своеобразным развитием «подводного течения» отмечены пьесы Горького, особенно «На дне». Анализируя произведения русской классики, мы стремились подчеркнуть многоплановость авторских обобщений, их актуальность для наших дней.

Целый ряд художественных сочинений XX века, сыграв большую роль в период своего появления, долгие годы толковался узо, прямолинейно.

В книге предпринята попытка современного прочтения этих произведений. Они соотнесены с нашими интересами и стремлениями.

Завершается книга главой о текущей советской прозе. В поле зрения авторов — романы и повести 80-х годов большой группы писателей. Их совместные искания, свершения и задачи литературы эпохи перестройки — главные аспекты раздела.

«ВЕЧНО ОСТРАЯ, ЖГУЧАЯ САТИРА...»

КОМЕДИЯ А. С. ГРИБОЕДОВА «ГОРЕ ОТ УМА»

В статье «О драме» Александр Блок писал: «Горе от ума»... я думаю,— гениальнейшая русская драма; но как поразительно *случайна* она! И родилась она в какой-то сказочной обстановке: среди грибоедовских пьесок, совсем незначительных; в мозгу петербургского чиновника с лермонтовской желчью и злостью в душе и с лицом неподвижным, в котором «жизни нет»; мало этого: неласковый человек с лицом холодным и тонким, ядовитый насмешник и скептик — увидел «Горе от ума» во сне. Увидел сон — и написал гениальнейшую русскую драму. Не имея предшественников, он не имел и последователей, себе равных». (Блок А. А. Собр. соч.: В 8 т.— М.; Л., 1962.— Т. 5.— С. 168.)

А в другой своей статье «Размышления о скудости нашего репертуара» Блок называет «Горе от ума» произведением «непревзойденным, единственным в мировой литературе, не разгаданным до конца...».

Итак, случайная и неразгаданная комедия Александра Сергеевича Грибоедова «Горе от ума». И сразу возникает несколько вопросов. Во-первых, что это за таинственный сон Грибоедова, в котором он увидел «Горе от ума»? Не легенда ли это?

Нет, не легенда. Версия о том, что замысел «Горя от ума» возник у Грибоедова во сне, основывается на письме самого Грибоедова из Тавриза от 17 ноября 1820 года, а также на воспоминаниях Ф. Булгарина. (А. С. Грибоедов в воспоминаниях современников.— М., 1980.— С. 342.)

Вопрос о начале работы Грибоедова над «Горем от ума» не раз вызывал многочисленные споры и дискуссии. (См.: Пиксанов Н. К. Творческая история «Горя от ума».— М., 1971.) Однако большинство исследователей считает, что первые два акта написаны на Кавказе, в Тифлисе, в 1821—1822 годах. Это мнение подтверждается и свидетельствами современников Грибоедова, например В. К. Кюхельбекером. Третье и четвертое действия пьесы были созданы Грибоедовым в тульском имении его друга

С. Н. Бегичева. Но работа над комедией «Горе от ума» продолжалась еще в Москве и Петербурге в 1823—1824 годах.

Во-вторых, что же случайного в появлении грибоедовской комедии? Ведь мы знаем, что ко времени написания «Горя от ума» Грибоедов был уже автором или соавтором нескольких произведений, написанных в жанре так называемой светской, или легкой, комедии: «Молодые супруги» (1815), «Студент» (1817) — в соавторстве с П. А. Катениным; «Своя семья, или Замужняя невеста» (1817) — в соавторстве с А. А. Шаховским; «Притворная неверность» (1818) — в соавторстве с А. А. Жандром.

Но может быть, А. Блок прав, называя их «незначительными пьесками»? Думается, не совсем. Пьесы эти, представляющие собою переделку или вольный перевод французских комедий, содержат ряд метких бытовых зарисовок, колоритных характеров. По блеску стиля, живости языка и гибкости стиха они нередко приближаются к «Горю от ума».

Так что суждение А. Блока о том, что Грибоедов не имел предшественников, не совсем правомерно. Один предшественник был. Это он сам, Грибоедов, с его ранними пьесами, хотя и не дотягивающими до уровня «Горя от ума», но подготовившими появление этого шедевра русской комедийной драматургии.

Но был и другой, не менее значительный предшественник — Денис Иванович Фонвизин с его «Недорослем», а отчасти и с «Бригадиром». Ведь в своей комедии «Горе от ума» Грибоедов наследовал лучшим традициям русской драматургии и, шире, русской литературы конца XVIII — начала XIX века.

Н. В. Гоголь видел художественное своеобразие грибоедовской комедии «Горе от ума» в ее общественной, социальной направленности. Он отмечал прежде всего идейно-тематическую преемственность и связь «Горя от ума» с «Недорослем» Д. И. Фонвизина, считая, что обе пьесы по праву «можно назвать истинно общественными комедиями».

В. Г. Белинский называл еще одного предшественника автора «Горя от ума». Истоки реализма Грибоедова критик находил в творчестве И. А. Крылова, «хотя,— замечал он,— никак нельзя доказать прямого влияния, со стороны языка и даже стиха, басен Крылова на язык и стих комедии Грибоедова, однако нельзя и совершенно отвергать его: так в органически-историческом развитии литературы все сцепляется и связывается одно с другим!». «Грибоедов,— писал далее В. Г. Белинский,— не учился у Крылова, не подражал ему; он только воспользовался его завоеванием, чтоб самому идти дальше своим собственным путем. Не будь Крылова в русской литературе — стих Грибоедова не был бы так свободно, так вольно, развязно оригинален, словом, не шагнул бы так страшно далеко».

Таким образом, появление комедии Грибоедова «Горе от ума» скорее закономерность, чем случайность. И тем не менее, хотя это может показаться парадоксальным после всех приведенных нами

аргументов, А. Блок, говоря о «поразительной случайности» «Горя от ума», не так уж не прав.

Действительно, на фоне тогдашней русской драматургии комедия Грибоедова — явление чрезвычайное. Да и какой резкий скачок в творческом развитии самого Грибоедова — от подражательных, пусть и не вовсе ученических, ранних комедий к «гениальнейшей русской драме»!

Обратимся вновь к высказываниям А. Блока. Были ли у Грибоедова не только «предшественники», но и «последователи», равные ему по гениальности? Были, и сам же Блок в полемически озаглавленной статье «Размышления о скудости нашего репертуара» называет одного из них — Н. В. Гоголя с его комедией «Ревизор». По мнению Блока, Грибоедов и Гоголь принадлежат к числу «наших величайших творцов», к «русским гениальным писателям, которые и до сих пор возглавляют наш репертуар».

Имя Н. В. Гоголя сразу же приходит на ум и В. Г. Белинскому, как только он начинает размышлять о значении «Горя от ума». В статье «Сочинения Александра Пушкина», обширные выдержки из которой мы здесь привели, Белинский подчеркивал, что «Горе от ума» и «Евгений Онегин» «положили собою основание последующей литературе» и что без них «Гоголь не почувствовал бы себя готовым на изображение русской действительности, исполненное такой глубины и истины».

К художественному опыту «Горя от ума» обращались А. Н. Островский, А. В. Сухово-Кобылин и другие русские драматурги. Однако Грибоедов оказал значительное влияние не только на русскую драматургию. В числе гениальных «последователей» Грибоедова можно назвать писателей очень разных, в произведениях которых бесконечно оживают образы и ситуации бессмертной грибоедовской комедии: И. С. Тургенева, И. А. Гончарова, М. Е. Салтыкова-Щедрина, Ф. М. Достоевского и многих, многих других. Пророческим оказалось предвидение И. А. Гончарова в критическом этюде «Мильон терзаний»: «И литература не вывется из магического круга, начертанного Грибоедовым, как только художник коснется борьбы понятий, смены поколений».

И наконец, последнее «опровержение» А. Блоку. Разве что-то осталось «неразгаданным» в «Горе от ума» после статей В. Г. Белинского, Н. В. Гоголя, И. А. Гончарова, других писателей и критиков, список которых можно продолжать до бесконечности? Любой школьник, а тем более абитуриент четко растолкует смысл конфликта Чацкого с фамусовским обществом, разъяснит художественные особенности «Горя от ума». Никого уже ныне не смутит, не поставит в тупик и вопрос о чертах реализма и классицизма в «Горе от ума», о типичности образов Чацкого, Фамусова, Молчалина и т. д.

Сам Грибоедов в письме к П. А. Катенину от января 1825 года, казалось бы, исчерпывающе раскрыл идейный замысел «Горя от

ума», расстановку персонажей в своей пьесе: «Ты находишь главную погрешность в плане; мне кажется, что он прост и ясен по цели и исполнению; девушка сама не глупая предпочитает дурака умному человеку (не потому, чтобы ум у нас грешных был обмысленен, нет! и в моей комедии 25 глупцов на одного здравомыслящего человека); и этот человек, разумеется, в противуречии с обществом его окружающим, его никто не понимает, никто простить не хочет, зачем он немножко повыше прочих...»

И все же, и все же. Какая-то загадка есть. И это прикосновение к тайне «Горя от ума» чувствует каждый, кто внимательно изучает жизнь и творчество Грибоедова, погружается в документы эпохи, в воспоминания и суждения современников, в отзывы критиков, еще и еще раз перечитывает «Горе от ума». Попробуем прочитать вместе комедию Грибоедова и мы.

Первое впечатление от комедии — это необычайная стремительность развития действия, динамичность, пружинность, если можно так выразиться, сюжета. И дело тут не в пресловутом единстве времени, хотя время действительно сжато, спрессовано до одного дня, почти до одних суток. Лизанька просыпается со словами: «Светает!.. Ах! как скоро ночь минула!» А Репетилов, уезжая из дома Фамусова, произносит: «А дело уж идет к рассвету». В промежутке же между первой репликой Лизы и последним восклицанием Фамусова «Ах! боже мой! что станет говорить // Княгиня Марья Алексевна!» — диалоги, монологи, споры, «нечаянные встречи», ночные свидания, подозрения, ревность, заигрывания, слухи, сплетни, действительные и мнимые обмороки Софии, приезд и отъезд гостей «всякого разбора», разоблачение Молчалина, прозрение Чацкого, разрыв его с Софией — масса событий, эпизодов, лиц, сценических и внесценических персонажей.

Уже В. К. Кюхельбекер пронизательно заметил в своей дневниковой записи от 8 февраля 1833 года, что «в этой комедии гораздо более действия или *движения*, чем в большей части тех комедий, которых вся занимательность основана на завязке». Сам Грибоедов ценил свою пьесу именно за стремительность темпа, за быстроту сценического движения: «...живая, быстрая вещь» (письмо к С. Н. Бегичеву от июля 1824 г.).

Первые сцены комедии являются как бы своеобразным введением. В них еще до появления Чацкого мы получаем первоначальное представление о главных действующих лицах, об их характере, образе мыслей.

Сначала мы знакомимся с Лизой. Даже не с Лизой, а «Лизанькой», как она обозначена в авторских ремарках 1-го явления и в списке действующих лиц. Думается, такая уменьшительная форма имени да и само имя не случайны. У всех современников Грибоедова еще была свежа в памяти одноименная героиня повести Н. М. Карамзина «Бедная Лиза» — крестьянка, ставшая жертвой легкомыслия дворянина Эраста.

Грибоедовская Лизанька — прямая противоположность своей карамзинской тезке, меланхоличной, задумчивой, робкой, чрезмерно доверчивой. Лизанька сметлива, деятельна, неизменно весела и смешлива (Фамусов: «Ведь экая шалунья ты девчонка»; Молчалин: «Веселое создание ты! живое!»).

Ее суждения, ее реплики, рассыпанные по всей комедии, несмешливы и точны. Оценки, которые она дает Фамусову, Молчалину, Скалозубу и даже Чацкому, говорят о ее наблюдательности, знании жизни (о Фамусове: «Как все московские, ваш батюшка таков: // Желал бы зятя он с звездами, да с чинами»; о Молчалине: «искатель невест»; о Скалозубе: «И золотой мешок, и метит в генералы»; о Чацком: «Кто так чувствителен, и весел, и остер, // Как Александр Андреич Чацкий!»).

Вместе с тем Лизанька не мольеровская субретка — типичный персонаж французских комедий эпохи классицизма. Как писал Вл. И. Немирович-Данченко, «мольеровская субретка — это заведомый сценический штамп, белые руки, короткое платье, бантик на голове, кармашки на переднике, и нет ни одного взгляда, ни одного жеста, ни одной ужимки, которых нельзя было бы предвидеть каждую минуту».

Лизанька — классический тип русской служанки, «крепостной девушки, приставленной к барышне и пользующейся ее доверием» (Вл. И. Немирович-Данченко). Жизнь в Москве, в доме Фамусовых, отполировала ее, но не развратила. Она отвергает домогательства Фамусова, не прельщается на подарки Молчалина («Вы знаете, что я не лщусь на интересы»). Предел ее мечтаний — буфетчик Петруша, дальше этого «героя» в своих смелых помышлениях она не идет. При всей ее бойкости Лизанька суеверна, она боится и «домовых» и «людей живых». «Амур проклятый» не имеет над нею такой власти, как над Софией («А я... одна лишь я любви до смерти трушу»).

Однако Лизанька не настолько наивна, чтобы ничего не понимать в тех «амурных» делах и историях, которые все время разворачиваются у нее перед глазами. Жизнь в доме Фамусова, постоянное общение с ним, с Молчалиным, с Софией, зависимое положение крепостной девушки в какой-то мере определяют правила и нормы ее поведения, ее житейскую мораль: «Грех не беда, молва не хороша».

Зная хорошо беспринципность и изворотливость Молчалина, sentimentalность и доверчивость Софии, Лизанька предвидит возможный конец их романа («...в любви не будет в этой прока // Ни во веки веков»), его комическую, даже фарсовую развязку. Благо, за примерами далеко ходить не надо было:

Л и з а

Мне-с?... ваша тетушка на ум теперь пришла,
Как молодой француз сбежал у ней из дому.

Голубушка! хотела схоронить

Свою досаду, не сумела:
Забыла волосы чернить,
И через три дни поседела.

Сердцем Лизанька на стороне Чацкого, хотя вынуждена скрывать от него свидания Софии с Молчалиным и даже помогать им в «амурных» делах. Она всегда стоит на страже интересов своей «барышни влюбленной», и в сцене с Фамусовым храбро выгораживает Софию («вертелась перед ним, не помню, что врал»).

То, что говорит Фамусов о Лизаньке («Ой! зелье, баловница»; «Скромна, а ничего кроме // Проказ и ветру на уме»), не совсем далеко от истины, но односторонне. Лизанька действительно «себе на уме», бойкая, проворная, проказливая. Да и немудрено. Ей постоянно приходится лавировать между «барским гневом» и «барской любовью», увертываться от приставаний Молчалина, угождать капризам «мучительницы-барышни» Софии.

Лизанька прекрасно осознает опасность своего положения, понимает, чем может поплатиться за преданность своей госпоже («А что в ответ за вас, конечно, мне попасть»). Так и происходит. «Барский гнев» ее не миновал. В финале взбешенный Фамусов не знает ни снисхождения, ни пощады, делает Лизу главной виновницей «заговора»:

Ты, быстроглазая, все от твоих проказ;
Вот он, Кузнецкий мост, наряды да обновы;
Там выучилась ты любовников сводить,
Постой же, я тебя исправлю:
Изволь-ка в избу, марш, за птицами ходить.

О Молчалине из первых сцен мы узнаем немного, и о некоторых свойствах его скрытной и лстивой, лакейской природы можем только догадываться. До поры до времени он действительно молчалив, бессловесен.

Но вот внезапно появляется Фамусов и застаёт его со своей дочерью, с Софией. От страха перед Фамусовым Молчалин совсем теряет дар речи. Он может только с трудом выдать из себя две-три запинаящиеся фразы («Я-с»; «Сейчас с прогулки»; «Я слышал голос ваш»). Последняя реплика производит особенно комическое впечатление, неизменно вызывает смех, так как почти слово в слово повторяет выдумку Софии («Перепугал меня ваш голос чрезвычайно, // И бросилась сюда я со всех ног...»).

Но пока София отвлекает на себя внимание Фамусова, рассказывая ему свой воображаемый сон, Молчалин постепенно овладевает собой. Самообладания и притворства ему не занимать, и он начинает вновь играть в деловитость, усиленно изображает услужливого и педантичного секретаря, всем своим видом показывая «усердие к письменным делам»: «С бумагами-с», «Я только нес их

для доклада», // «Что в ход нельзя пустить без справок, без иных, // Противуречья есть, и многое не дельно».

Во всей красе Молчалин раскроется в дальнейшем — в диалоге с Чацким, в откровениях с Лизанькой, на вечере у Софии, в финальных сценах комедии.

Гораздо больше проявляются в экспозиции характеры отца и дочери — Фамусова и Софии (Софьей она названа только один раз — в перечне действующих лиц, во всех остальных ремарках — София).

Что можно сказать по первым сценам о Фамусове? Грибоедов, по-видимому, не случайно начинает «лепить» образ Фамусова со сцены его пошлого барского заигрывания с молоденькой служанкой Лизанькой. Мы сразу получаем представление о нравственном облике Фамусова, о его старческом сластолюбии. И потому, когда в следующей сцене он фарисействует, хвастаясь своим «монашеским... поведением» и удивляясь, застав Софию с Молчалиным («А ты, сударыня, чуть из постели прыг, // С мужчиной! с молодым! — Заняты для девицы!»), эти его комически-горестные сентенции вызывают не только смех, но и отвращение.

Казалось бы, Фамусов искренне заботится о воспитании дочери, о ее благонравии («Уж об твоём ли не радели // Об воспитаньи! с колыбели!»). Но к чему сводится это воспитание?

Мать умерла: умел я принанять
В мадам Розье вторую мать.
Старушку-золото в надзор тебе приставил:
Умна была, нрав тихий, редких правил.
Одно не к чести служит ей:
За лишних в год пятьсот рублей
Сманить себя другими допустила.

В своей ограниченности Фамусов не понимает, что «вторую мать» нельзя «принанять», что, советуя дочери в качестве «образца» брать пример с него, с отца, известного своим «монашеским поведением», он достигает обратного результата. У Софии, которая прекрасно знает нрав и повадки Фамусова, ничего, кроме презрения, он не вызывает («Брюзглив, неугомонен, скор»). Однако и лицемерно-ханжеские «уроки» Фамусова для Софии не проходят даром. Может быть, незаметно для нее самой они формируют ее характер, ее правила поведения. О том, насколько хорошо усвоила София эти уроки, говорит ее умение быстро рассеять недоверчивость и подозрения Фамусова, ее притворство перед Чацким.

Но Фамусов сложнее, чем кажется с первого взгляда. Еще П. А. Вяземский пронидательно отметил то парадоксальное, казалось бы, обстоятельство, что многие речи Фамусова по своему «сатирическому пылу» не уступают монологам и репликам Чацкого: «Замечательно, что сатирическое искусство автора отзывается

не столько в колких и резких эпиграммах *Чацкого*, сколько в добродушных речах *Фамусова*. Вяземский объяснял этот парадокс следующим образом: «...здесь автор так искусно, так глубоко вошел в характер *Фамусова*, что никак не различишь насмешливости комика от замоскворецкого патриотизма самого *Фамусова*».

Действительно, уже в экспозиции некоторые речи *Фамусова* звучат почти совершенно в духе *Чацкого*, например тирады о засилье иностранщины:

А все Кузнецкий мост, и вечные французы,
Оттуда моды к нам, и авторы, и музы:
Губители карманов и сердец!
Когда избавит нас творец
От шляпок их! чепцов! и шпилек! и булавок!
И книжных и бисквитных лавок!

И дальше:

Дались нам эти языки!
Берем же побродяг, и в дом и по билетам,
Чтоб наших дочерей всему учить, всему —
И танцам! и пенью! и нежностям! и вздохам!
Как будто в жены их готовим скоморохам.

Но это сближение только кажущееся. *Фамусов* хотя и брюзжит на все иностранное, бранит «ужасный век», нападает на «Кузнецкий мост», но кончит тем, что уже в следующем, втором акте будет так же искренне расхваливать то, что в первом так гневно осуждает. И самое почетное и видное место у него на вечере займет не кто иной, как «французик из Бордо». А главное — в своем ретроградстве и мракобесии *Фамусов* так же пренебрежительно относится ко всему исконно русскому, национальному: «Ей сна нет от французских книг, // А мне от русских больно спится».

И это закономерно. Ведь *Фамусов* — активный выразитель принципов того общества, которое не случайно получило название *фамусовского*. Позиция *Чацкого* иная.

В вводных сценах *Грибоедов* приоткрывает еще одну черту в характере *Фамусова* — его нежелание и неумение заниматься своими служебными делами:

Боюсь, сударь, я одного смертельно,
Чтоб множество не накоплялось их;
Дай волю вам, оно бы и засело:
А у меня, что дело, что не дело.
Обычай мой такой:
Подписано, так с плеч долой.

И наконец, последнее действующее лицо первых, вводных сцен — *София*. Вот образ, который вызывал и вызывает наибольшее количество споров, толкований, разночтений. А. С. Пушкин:

«Софья начертана не ясно: не то (— — —), не то московская кузина». Вл. Немирович-Данченко: «У Грибоедова Софья написана чрезвычайно точно и законченно, с великолепным соблюдением художественной меры. Но весь рисунок такой тонкий, нежный и осторожный...»; «Софья — избраница Чацкого... . Есть в ней что-то, что греет и дразнит его мечту. Это не только в ее красоте и не только в обжигающих молодую мысль воспоминаниях юности. Это — в ее характере, еще очень нежном, с ароматом едва начавшегося распускаться цветка, но для 17 лет уже изумительно определяющемся в сторону самостоятельности, страстности и настойчивости. В Софье есть все, что может обмануть мечту Чацкого».

Но, думается, полнее и отчетливее всех писавших о Софии раскрыл противоречия ее характера И. А. Гончаров: «Это — смесь хороших инстинктов с ложью, живого ума с отсутствием всякого намека на идеи и убеждения, путаница понятий, умственная и нравственная слепота — все это не имеет в ней характера личных пороков, а является как общие черты ее круга. В собственной, личной ее физиономии прячется в тени что-то свое, горячее, нежное, даже мечтательное. Остальное принадлежит воспитанию»; «Вообще к Софье Павловне трудно отнести не симпатично: в ней есть сильные задатки недюжинной натуры, живого ума, страстности и женской мягкости. Она загублена в духоте, куда не проникнет ни один луч света, ни одна струя свежего воздуха. Недаром любил ее и Чацкий. После него она одна из всей этой толпы напрашивается на какое-то грустное чувство, и в душе читателя против нее нет того безучастного смеха, с каким он расстается с прочими лицами.

Ей, конечно, тяжелее всех, тяжелее даже Чацкого; и ей достается свой «миллион терзаний».

Всякий, кто впервые прочтет или увидит на сцене «Горе от ума», непременно задается вопросом: «Как София могла полюбить это ничтожество — Молчалина?» Или, если вспомнить слова Грибоедова из его письма П. А. Катенину: почему «девушка сама не глупая предпочитает дурака умному человеку»? Опять загадка.

Ответ на этот вопрос не так прост и однозначен, как может показаться на первый взгляд. Конечно, многое можно отнести на счет оторванного от жизни, неправильного воспитания, «французских книг», сентиментальных романов.

Но ведь и ее современница Татьяна Ларина воспитывалась, наверное, на тех же романах и тоже воображала себя «героиней // Своих возлюбленных творцов, // Клариссой, Юлией, Дельфиной». И все же Татьяна сразу сумела понять незаурядность Онегина, выделить его из толпы Пустяковых, Петушковых, Буяновых и прочих «господ соседственных селений».

Сравнивая этих двух героинь, И. А. Гончаров писал: «Громадная разница не между ею и Татьяной, а между Онегиным и Молчалиным. Выбор Софьи, конечно, не рекомендует ее, но выбор

Татьяны тоже был случайный, даже едва ли ей и было из кого выбирать».

Все это так. Но в отличие от искренней и благородной Татьяны София уже научилась «властвовать собою», уже прошла школу светского притворства и злословия. В ней нет-нет да и прорываются барские замашки: «Не спи, покудова не скатишься со стула»; «Послушай, вольности ты лишней не бери». Несмотря на всю ее сентиментальность, характер у Софии отцовский — крутой, властный. Молчалин вполне устраивает ее еще и тем, что ему она может покровительствовать, а если выйдет за него замуж, и помыкать им, как Наталья Дмитриевна Платоном Михайловичем Горичем. Не случайно Чацкий затем горестно и пронизательно заметит: «Муж-мальчик, муж-слуга, из жениных пажей, // Высокий идеал московских всех мужей».

Конечно, развращающая обстановка дома Фамусова, московских «модных лавок», атмосфера светских салонов, сплетни и пересуды не могли не оказать влияния на Софию. Отсюда и эта сентиментальность и жеманность, это лицемерие и ханжество, которые затем перейдут в расчетливую жестокость, мстительность во время травли Чацкого... И именно эти качества и отталкивают от Софии, не позволяют отнестись к ней с той симпатией и любовью, с какою каждый из читателей пушкинского романа относится к Татьяне.

И все же откуда эта двойственность в восприятии Софии, почему Пушкин счел возможным высказаться о ней так оскорбительно-насмешливо, а Гончаров, напротив, отмечал в ней «сильные задатки недюжинной натуры, живого ума, страстности и женской мягкости»?

Попробуем отнестись к Софии без предубеждения, попробуем довериться первому впечатлению, дополнив его впоследствии наблюдениями над характером Софии по ходу действия пьесы.

Что пленило Софию в Молчалине?

Молчалин, за других себя забыть готов,
Враг дерзости, всегда застенчиво, несмело,
Ночь целую с кем можно так провести?
Сидим, а на дворе давно уж побелело...

Позже София припишет Молчалину и массу других добродетелей, пока же в ее наивно-сентиментальном воображении именно кажущаяся скромность, застенчивость, робость Молчалина в соединении с его мнимой чувствительностью, предупредительностью, покорностью одерживают верх над всеми его прочими качествами:

Возьмет он руку, к сердцу жмет,
Из глубины души вздохнет,
Ни слова вольного, и так вся ночь проходит,
Рука с рукой, и глаз с меня не сводит.

Именно так и в представлении Софии должны себя вести герои сентиментальных романов. Казалось бы, все, что говорит София, относится только к Молчалину, но ведь эти слова прекрасно характеризуют и саму Софию с ее прихотями и причудами, с ее понятиями об идеальном возлюбленном.

Наконец, Молчалин, по мнению Софии, отвечает еще одному неременному требованию, условию, почти обязательному для романтического героя: он «в бедности рожден» («безроден», по выражению Фамусова). Это обстоятельство только возвышает Молчалина в глазах Софии, подогревает ее чувство, поскольку она готова не только покровительствовать ему, но и пожертвовать собою, своим положением ради неравного брака со своим избранником.

Импровизация на тему Молчалина начинается еще в рассказе о сне Софии, сне, конечно, воображаемом, сочиненном Софией только для того, чтобы еще более заморочить голову Фамусову. Сон этот не что иное, как завуалированное, впрочем, не очень тщательно, объяснение в любви к Молчалину (а местами и прямое признание: «Он будто мне дороже всех сокровищ»). Уже здесь София, любясь Молчалиным, придает ему «тьму» вовсе не присущих ему «качеств»: он и «мил», и «робок», и «умен»:

Вдруг милый человек, один из тех, кого мы
Увидим — будто век знакомы,
Явился тут со мной; и вкрадчив, и умен,
Но робок... знаете, кто в бедности рожден...

Особенно интересно прозвучавшее в устах Софии упоминание об уме Молчалина. Это не обмолвка. Именно этим качеством Молчалин, по ее мнению, выгодно отличается от Скалозуба, который «слова умного не выговорил сроду». Но ведь и Чацкий, по словам той же Софии, «остер, умен, красноречив». Однако ум Чацкого не тот, который импонирует Софии. Новый, свободный образ мыслей Чацкого, независимость его суждений, его остроумие, красноречие скорее способны отпугнуть Софию.

Как раз то, что привлекательно для Софии в Молчалине, отталкивает ее от Чацкого: Молчалин застенчив, а Чацкий «пересмеять умеет всех», Молчалин — «враг дерзости», а Чацкий «остер» (вспомним, то же словечко обронит о Чацком и Лиза: «Кто так чувствителен, и весел, и остер...»), Молчалин «робок», а Чацкий «об себе задумал... высоко». И главное, София отнюдь не уверена в любви Чацкого. Молчалин все время рядом с Софией — то сидит с ней всю ночь напролет «рука с рукой», то с нее «глаз... не сводит», а Чацкий? Чацкий сначала «прикинулся влюбленным», а потом и вовсе уехал:

Ах, если любит кто кого,
Зачем ума искать и ездить так далеко? —

воскликает в сердцах София.

Ну как тут, по мнению Софии, не отдать предпочтение Молчалину?

Но вот в гостиной Фамусова появляется Чацкий. Нет, не появляется, вихрем врывается. И сразу все в доме Фамусова приходит в движение. Покойное, устоявшееся, несколько даже монотонное существование обитателей дома нарушено. Характерно, что именно с появлением Чацкого связывал убыстрение ритма и темпа пьесы И. А. Гончаров: «Давно привыкли говорить, что нет движения, то есть нет действия в пьесе. Как нет движения? Есть — живое, непрерывное, от первого появления Чацкого на сцене до последнего его слова: «Карету мне, карету!»

Чацкий как бы связывает воедино две сюжетные линии — любовно-лирическую и общественно-политическую, сатирическую. С момента его появления на сцене эти две сюжетные линии, сложно переплетаясь, но нисколько не нарушая единства непрерывно развивающегося действия, становятся основными, главными в пьесе. Особенно важна в комедии интимно-лирическая линия. Иначе может создаться впечатление, что Чацкий специально приезжает в дом Фамусова, чтобы, встав в позу глашатая, трибуна, произносить с пафосом гневные монологи, филиппики, тирады против отживших порядков и предрассудков, против крепостничества, преклонения перед иностранным, против службы лицам, а не делу и т. д. А выговорившись, в негодовании удаляется, уезжает «вон из Москвы».

Между тем, как справедливо отмечает в своей интересной книге о «Горе от ума» И. Н. Медведева, «коллизия Чацкого развивается на стержне любовных отношений. Именно они ведут действие, что отнюдь не ослабляет общественно-политического накала комедии».

Действительно, исходной точкой характеристики Чацкого является то, что он влюбленный молодой человек, пылкий, юный, искрящийся остротой ума, одаренный пламенностью речи, чрезвычайно темпераментный, чувствительный, с нежной и ранимой душой. И лишь потом, в силу обстоятельств, обличитель, глашатай, трибун. Личный и общественный темперамент в нем неразрывны.

Уже первое появление его в пьесе отмечено какой-то энергией, бодростью, неподдельной веселостью. Это настроение отражается и в речи Чацкого, в его легких и непринужденных, изящных остротах, шутках, экспромтах, отточенных каламбурах и афоризмах: «Чуть свет уж на ногах! и я у ваших ног!», «Блажен, кто верует, тепло ему на свете!», «Тот сватался — успел, а тот дал промах. // Все тот же толк, и те ж стихи в альбомах», «Когда ж постраствуешь, воротись домой, // *И дым Отечества нам сладок и приятен!*» (Грибоедов не случайно курсивом выделяет эту фразу, ведь это несколько измененная цитата из стихотворения Г. Р. Державина «Арфа» (1798):

Мила нам добра весть о нашей стороне:
Отечества и дым нам сладок и приятен...

О том, с какими чувствами, с каким нетерпением Чацкий спешил встретиться с Софией, говорят необычайно стремительные, динамичные реплики:

Я сорок пять часов, глаз мигом не прищуря,
Верст больше седьмисот пронесся,— ветер, буря;
И растерялся весь, и падал сколько раз...

Звонками только что гремя
И день и ночь по снеговой пустыне,
Спешу к вам, голову сломя.

Чацкий «оживлен» свиданием с Софией, беззаботен, «говорлив». Он в прекрасном настроении, он искренне радуется встрече, острит, шутит, отдается нахлынувшим воспоминаниям. Красота повзрослевшей Софии («В семнадцать лет вы расцвели прелестно, // Неподражаемо, и это вам известно...»; «Век не встречал, подписку дам, // Что б было ей хоть несколько подобно!»; «Как хороша!») поразила, заморозила его, и потому он не сразу замечает холодность Софии. Разочарование, ревность, раздражение, «миллион терзаний» придут позднее.

Пока же он добродушно-насмешливо перебирает общих знакомых, как бы приглашая Софию разделить его веселость, его шутки над «дядюшкой» Софии, над ее молодящейся «тетушкой», над «черномазеньким», на ножках журавлиных» и т. д. Чацкий как бы только легко затрагивает те проблемы и темы, о которых с таким гневом, сарказмом и горькой иронией будет говорить во втором, третьем и четвертом действиях.

Портреты, которые он рисует в своих первых монологах, еще как бы эскизные, забавные, анекдотичные, но уже узнаваемые. Здесь характеристики чрезвычайно меткие, точные, а порою просто убийственные. Тут и «старинный, верный член «Английского клуба» Фамусов, и дядюшка Софии, который уже «отпрыгал... свой век», и «тот черномазенький», который всюду «тут как тут, в столовых и в гостиных», и «трое из бульварных лиц, которые с полвека молодятся», и толстый помещик-театрал с его тощими крепостными артистами, и «чахоточный» родственник Софии — «книгам враг», требующий с криком «присяг, чтоб грамоте никто не знал и не учился», и все представляющаяся «девушкой, Минервой» тетушка Софии, которая по возрасту могла бы быть «фрейлиной Екатерины Первой» (ирония в том, что молодящейся тетушке, наверное, не меньше ста лет, ведь Екатерина Первая — жена Петра I), и «ментор» — учитель Чацкого и Софии, «все признаки учения» которого составляют колпак, халат и указательный перст, и «Гильоне, француз, подбитый ветерком» — целая галерея внесценических персонажей, нарисованная талантливо и острым резцом.

Большая часть их приходится родней Софии по Софии, хотя и с трудом, еще сдерживает раздражение. Однако ее несогласие

с Чацким, ее возмущение нет-нет да и прорывается в колких замечаниях и репликах:

Гоненье на Москву. Что значит видеть свет!
Где ж лучше?..
Вот вас бы с тетушкой свести,
Чтоб всех знакомых перечесть...

Но Чацкий, не замечая холодного и язвительного тона Софии, на лету подхватывает ее реплики и продолжает задорно чертить свои карикатуры. Вот он переходит к злободневной теме воспитания и с иронией вопрошает:

Что нынче, так же, как издревле,
Хлопочут набирать учителей полки,
Числом поболее, ценою подешевле?

Поскольку воспитание молодежи в России часто было отдано на откуп иностранцам, Чацкий пускает несколько язвительных стрел в тех, кто каждого из таких горе-учителей «признать велит историком и географом»:

Как с ранних пор привыкли верить мы,
Что нам без немцев нет спасенья!

Именно поэтому, по мнению Чацкого, «на съездах, на больших, по праздникам приходским

Господствует еще смешенье языков:
Французского с нижегородским.

Враждебность Софии проявляется все более и более явно:

С о ф и я

Смесь языков?

Ч а ц к и й

Да, двух, без этого нельзя ж.

С о ф и я

Но мудрено из них один скроить, как ваш.

Чацкий наконец замечает эту перемену тона в Софии, ее недовольство. Он хочет оправдаться:

Вот новости! — я пользуюсь минутой,
Свиданьем с вами оживлен,
И говорлив...

По контрасту с собственной «говорливостью» ему приходит на ум «бессловесный» Молчалин:

Где он, кстати,
Еще ли не сломил безмолвия печати?
Бывало, песенок где новеньких тетрадь
Увидит, пристаёт: пожалуйте списать.
А впрочем, он дойдет до степеней известных,
Ведь нынче любят *бессловесных*.

Чацкий вспоминает о Молчалине совершенно случайно, непреднамеренно. Но этот каламбур Чацкого является той последней каплей, которая переполняет чашу терпения Софии:

София (в сторону)

Не человек, змея!

И уже напрасно Чацкий воспоминаниями о детстве будет пытаться тронуть сердце Софии, напрасно будет объясняться ей в любви («И все-таки я вас без памяти люблю»). Никакого отклика в душе Софии не вызовет и его почти жалобная мольба:

Послушайте, ужли слова мои все колки?
И клонятся к чьему-нибудь вреду?
Но если так: ум с сердцем не в ладу.
Я в чудаках иному чуду
Раз посмеюсь, потом забуду:
Велите ж мне в огонь: пойду как на обед.

Все эти лирические излияния Чацкого вызывают грубую ответную реакцию Софии:

Да, хорошо сгорите, если ж нет?

Следующая, уже не любовная, а идейная оппозиция, под знаком которой проходит почти все второе действие: Чацкий — Фамусов. Здесь уже трудно найти какие-то точки соприкосновения. Здесь все строится на противопоставлении, на контрасте: отношение к службе, к вольности, к властям, к «веку нынешнему» и к «веку минувшему», к иностранцам, к просвещению, к нравам и т. д. Каждая реплика Фамусова, каждый его монолог, где он выступает горячим и искренним апологетом «века покорности и страха», старых, отживших порядков и представлений, вызывают гневную и резкую отповедь Чацкого.

Идеал Фамусова воплощен в Максиме Петровиче. «Покойник дядя» выставлен в монологе Фамусова в качестве примера и образца из-за его богатства («он не то на серебре, на золоте едал; сто человек к услугам»), знатности («Весь в орденах; езжал-то вечно цугом; // Век при дворе, да при каком дворе!»). Но этот «вельможа в случае» снискал уважение Фамусова не только потому, что обладал властью и был отмечен царской милостью. Фамусов совершенно искренне восхищается тем, что его дядя, несмотря

на свой «сурьезный взгляд, надменный нрав», ради того, чтобы посмешить императрицу, готов был на любое унижение:

Когда же надо подслужиться,
И он сгибался вперегиб...

И Фамусов убеждает Чацкого учиться на примере Максима Петровича житейской мудрости («А? как по вашему? по нашему смышлен»), не видит ничего зазорного в лести и низкопоклонстве.

Откровения Фамусова возмущают свобододолюбивый ум Чацкого. И он произносит монолог, насыщенный ненавистью к «рабелепству», шутовству, направленный против тех, кто ради «высочайшей улыбки» готов был «отважно жертвовать затылком», монолог, в котором бранит век «минувший», «век покорности и страха». Чацкий надеется на обновление, на переориентацию моральных ценностей и нравственных устоев в «веке нынешнем»: «Нет, нынче свет уж не таков»; «Вольнее всякой дышит // И не торопится вписаться в полк шутов».

Уже в этом первом столкновении и проявляется несовместимость Чацкого с Фамусовым, с обычаями и понятиями фамусовского круга. Слушая «крамольные» речи Чацкого, Фамусов все более и более воспаляется. В мыслях он уже принимает строжайшие меры против таких инакомыслящих, как Чацкий, считает, что им нужно запретить въезд в столицы, что их нужно отдать под суд. А раз Чацкий, по мнению Фамусова, «карбонари», «опасный человек», «вольность хочет проповедать», «властей не признает», он вполне может быть и бунтовщиком, и сумасшедшим, что, впрочем, в глазах Фамусова одно и то же. Поэтому позже Фамусов так легко верит клевете о сумасшествии Чацкого и даже претендует на то, что он первый заметил и «открыл» безумие Чацкого:

Давно дивлюсь я, как никто его не свяжет!
Попробуй о властях, и нивесть что наскажет!

Другой представитель фамусовского общества, с которым сталкивается во втором действии Чацкий, — полковник Скалозуб, самовлюбленный военный карьерист аракчеевского типа, «созвездие маневров и мазурки». При всей своей ограниченности, глупости, и он претендует на остроумие, любит сплетни, слухи, не прочь и пошутить. Лиза говорит о нем:

И Скалозуб, как свой хохол закрутит,
Расскажет обморок, прибавит сто прикрас;
Шутить и он горазд, ведь нынче кто не шутит!

В своем цинизме Скалозуб не уступает Молчалину, но свои заветные желания не прячет, а провозглашает откровенно, всерьез:

Довольно счастлив я в товарищах моих,
Вакансии как раз открыты;

То старших выключат иных,
Другие, смотришь, перебиты.

Но Скалозуб метит не только в генералы, но и в «вольтеры». Этот «истинный философ» с ухватками и мышлением жандарма производит не только комическое впечатление. Он страшен своей неприкрытой агрессивностью, крепколобостью, тупостью.

И наконец, об антитезе Чацкий — Молчалин, противопоставлении, которое особенно явственно проступает в III действии. Молчалин выведен в комедии не только как социальный тип, но и как лицо, важное для сценического развития действия.

«Пригретый» Фамусовым, Молчалин ловко играет роль влюбленного в Софию человека:

М о л ч а л и н

И вот любовника я принимаю вид
В угодность дочери такого человека...

Л и з а

Который кормит и поит,
А иногда и чином подарит?

Как и у Скалозуба, у Молчалина, «чтоб чины добыть, есть многие каналы». За несколько лет, проведенных в Москве, Молчалин успел сделать неплохую карьеру: получил чин асессора и «три награждения», стал секретарем Фамусова, зачислен по Архивам. Но главное — сумел завязать нужные связи и приобрести полезные знакомства. Для того чтобы добиться своих низменных целей («и награждения брать и весело пожить»), Молчалин не брезгует ничем:

Там моську вовремя погладит,
Тут в пору карточку вотрет...

«Традиции» Максима Петровича живы в Молчалине, причем круг «опекунов» у него гораздо шире, чем у дяди Фамусова:

М о л ч а л и н

Мне завещал отец:
Во-первых, угождать всем людям без изъятья;
Хозяину, где доведется жить,
Начальнику, с кем буду я служить,
Слуге его, который чистит платья,
Швейцару, дворнику, для избежанья зла,
Собаке дворника, чтоб ласкова была.

Чацкий, и в этом его ошибка и трагедия, поначалу всерьез не принимает Молчалина, не видит в нем достойного соперника.

Для Чацкого Молчалин — полное ничтожество, «жалчайшее создание»:

Услужлив, скромненький, в лице румянец есть.
Вот он на цыпочках и не богат словами...

В свою очередь Молчалин ни во что не ставит Чацкого. В его глазах Чацкий — неудачник. Неудачник в любви, ибо он знает о равнодушии Софии к Чацкому, неудачник и в жизни: «Вам не дались чины, по службе неуспех?». Поэтому он так откровенен с Чацким, снисходительно поучает его. И чем больше приоткрывает свою личину Молчалин, тем тверже Чацкий убежден, что София никак не может полюбить Молчалина:

С такими чувствами, с такой душою
Любим!.. Обманщица смеялась надо мною!

А. С. Пушкин писал: «Между мастерскими чертами этой прелестной комедии — недоверчивость Чацкого в любви Софии к Молчалину — прелестна! — и как естественно! Вот на чем должна была вертеться вся комедия...»

Чацкий недооценил Молчалина. Между тем в России наступало время молчалиных, время чинов и чиновников, время приспособленцев и «деловых» людей. В своей содержательной, хотя и во многом полемичной, книге «Грибоедов. Факты и гипотезы» А. А. Лебедев писал: «Ненависть к Молчалиным пришла тогда, когда выяснилось, что они-то и есть вечно молодые старички российской истории.

Чацкий сошел со сцены.

Молчалин остался.

Онегин прошел.

Молчалин остался.

Печорин погиб.

Молчалин остался.

Ушли герои молодого Герцена, потом — Рудин, Рахметов, Базаров...

Молчалин остался неуязвим. Молчалиных оказалось невозможно одолеть — они были сильны чужой силой. Их нельзя было убить презрением или смехом — их достоинство было в чужом авторитете».

С этими словами можно поспорить. Особенно в отношении Чацкого. И. А. Гончаров по-иному оценивал историческую роль Чацкого: «Каждое дело, требующее обновления, вызывает тень Чацкого — и кто бы ни были деятели, около какого бы человеческого дела, — будет ли то новая идея, шаг в науке, в политике, в войне — ни группировались люди — им никуда не уйти от двух главных мотивов борьбы: от совета «учиться на старших глядя», с одной стороны, и от жажды стремиться от рутины к «свободной жизни» вперед и вперед, — с другой. Вот отчего не состарился

до сих пор и едва ли состарелся когда-нибудь грибоедовский Чацкий, а с ним и вся комедия».

Но в тот исторический период, в том обществе, о котором написана комедия Грибоедова, Молчалин оказался живучим, неуязвимым. Молчалины представляли собою ту силу, которую невозможно было одолеть. К тому же Молчалин еще и счастливый соперник Чацкого в отношениях с Софией. И, осознав это, Чацкий с горечью восклицает: «Молчалины блаженствуют на свете!»

Вслед за мучительным и тягостным для Чацкого разговором с Молчалиным происходит съезд гостей. К Фамусову на бал собирается масса людей, можно сказать, вся дворянская Москва. И начиная с 14 явления третьего действия, как писал Вл. Немирович-Данченко, «пьеса вдруг разрывает грани интимности и разливается в широкий поток общестственности».

Вокруг романтического Чацкого стоит сплошной, немолчный гул сплетен, пересудов, вертятся комические и страшные уроды — тупоумные, чванливые, самоуверенные, болтливые, праздные. А за этими фигурами первого и второго плана, воплощающими гражданскую косность, моральное ханжество, нравственное уродство, самоуверенную пошлость, мерещатся целые сонмы таких же уродливых представителей суетного света, сливающихся в несметную «мучителей толпу», как говорит о них Чацкий:

В любви предателей, в вражде неутомимых,
Рассказчиков неукротимых,
Нескладных умников, лукавых простяков,
Старух зловещих, стариков,
Дряхлеющих над выдумками, вздором.

В этом обществе не брезгают донощиком и картежным шулером Загорецким, уважают вздорных и брюзгливых Хрюминых, нелепых Тугоуховских, боятся грубой, деспотичной, властной и бесцеремонной Хлестовой, снисходительно относятся к угодливости и холуйству Молчалина, к тупости Скалозуба, к болтливости Репетилова. И лишь одного простить не могут — ума, нового, свободного образа мыслей, независимости суждений, нравственного и духовного превосходства Чацкого. Ума боятся, как чумы. И потому с такой ненавистью и злобой они преследуют Чацкого, с такой радостью и готовностью подхватывают и раздувают сплетни о его сумасшествии.

Но и Чацкий не остается в долгу. Со всей силой своего общественного темперамента он обрушивается на невежество, косность, низкопоклонство, космополитизм. В своем монологе о «французике из Бордо» Чацкий негодует по поводу «чужевластья мод», «нечистого духа» пустого, рабского, слепого «подражания» всему иностранному, ведет борьбу за национальное достоинство.

В этой борьбе Чацкий не одинок. За стенами особняка Фаму-

сова есть другая Россия, где у Чацкого есть единомышленники: двоюродный брат Скалозуба, который «крепко набрался каких-то новых правил»:

Чин следовал ему: он службу вдруг оставил,
В деревне книги стал читать.

Это и племянник княгини Тугоуховской — «химик и ботаник», это и профессор Педагогического института, о которых княгиня Тугоуховская с негодованием говорит, что они «упражняются в расколах и в безверьи».

Но «в многолюдстве» толпы «мучителей», гостей Фамусова, Чацкий один. И этот мотив одиночества особенно усиливается в IV действии, когда, израненный ревностью, отвергнутый любовью, оскорбленный клеветой и непониманием, Чацкий произносит свой монолог:

Ну вот и день прошел, и с ним
Все призраки, весь чад и дым
Надежд, которые мне душу наполняли.
Чего я ждал? что думал здесь найти?
Где прелесть этих встреч? участие в ком живое?
Крик! радость! обнялись! — Пустое.

Здесь же, в IV действии, наступает и развязка. Случайно оказавшись свидетелем сцен между Софией, Молчалиным и Лизой, Чацкий прозревает и узнает, что сплетней о сумасшествии он обязан Софии, узнает, что она давно сделала свой выбор, предпочла Молчалина. Униженный и оскорбленный, Чацкий произносит свой последний монолог, в котором со всей силой негодования обрушивается на мир фамусовых.

Так завершаются обе сюжетные линии комедии: любовно-лирическая линия разрешается «мильоном терзаний», горем неразделенной любви, по линии же общественно-политической конфликт Чацкого с фамусовским обществом завершается окончательным разрывом. Несмотря на свое поражение, на свое вынужденное бегство из Москвы, в идейном и моральном плане Чацкий остается победителем. И. А. Гончаров писал: «Чацкий сломлен количеством старой силы, нанеся ей, в свою очередь, смертельный удар качеством силы свежей. Он вечный обличитель лжи, запрятавшейся в поговорку: «Один в поле не воин». Нет, воин, если он Чацкий, и притом победитель, но передовой воин, застрельщик и — всегда жертва».

Своим произведением А. С. Грибоедов ответил на потребность времени, эпохи — создать оригинальную, высокохудожественную, общественно значимую, социальную комедию. Типичен и характерен для декабристской идеологии и основной конфликт комедии — противоречие между граждански активной личностью и общественно пассивным, реакционным большинством.

Вот мы и прочитали, насколько позволял объем главы, бессмертную комедию Грибоедова, а к разгадке «Горя от ума», кажется, даже и не приблизились. Но может быть, это особенность всех великих произведений искусства: они открыты в бесконечность и никогда не будут исчерпаны, раскрыты, постигнуты до конца.

Мы начали наш разговор о «Горе от ума» с высказывания Александра Блока. Словами Блока хочется и завершить его: «Трагические... прозрения Грибоедова и Гоголя остались: будущим русским поколениям придется возвращаться к ним; их конем не объехать. Будущим поколениям надлежит глубже задуматься и проникнуть в источник их художественного волнения, переходящего так часто в безумную тревогу.

Эти заветы так же антиномичны, как русская жизнь и как все великое в искусстве. Источник же этого волнения лежит на глубине, едва ли доступной для понимания какой бы то ни было художественной среды».

СОВЕТУЕМ ПРОЧИТАТЬ

Лебедев А. А. Грибоедов. Факты и гипотезы.— М., 1980.

Неординарная, противоречивая, во многом загадочная личность А. С. Грибоедова — в центре внимания автора книги. Книга представляет собою историю критических отзывов на комедию «Горе от ума», мемуарно-критических свидетельств и показаний современников. Со страниц книги слышен напряженный диалог современников. Интересно прослежена и литературная судьба героев и персонажей грибоедовской комедии, показано взаимопересечение различных точек зрения на пьесу «Горе от ума» и ее создателя.

А. С. Грибоедов в воспоминаниях современников.— М., 1980.

В книгу вошли практически все достоверные и значительные воспоминания об А. С. Грибоедове, ценные свидетельства и документы, эпистолярные источники. В числе «авторов» сборника, мемуаристов,— А. С. Пушкин и П. А. Вяземский, Д. В. Давыдов и А. А. Бестужев, С. Н. Бегичев и В. К. Кюхельбекер и др. С большим интересом читаются и официальные документы к биографии Грибоедова: послужной список, материалы следствия по делу декабристов, агентурные и служебные донесения о трагической гибели великого драматурга и знаменитого дипломата А. С. Грибоедова.

СОЮЗ «ВОЛШЕБНЫХ ЗВУКОВ, ЧУВСТВ И ДУМ...»

ЛИРИКА А. С. ПУШКИНА

Лирические стихотворения А. С. Пушкин писал на протяжении всей своей недолгой жизни — от первых лицейских лет (1813—1815) до последних дней. Лирика как господствующая стихия творчества Пушкина незримо проникала также в его эпические и драматические произведения. Поэтому мы с полным правом можем говорить

о лиризме «Маленьких трагедий» и «Повестей Белкина», о лирическом контексте «южных» поэм, «Полтавы» и «Медного всадника», о лирических отступлениях в «Евгении Онегине».

Лирика Пушкина, говоря словами Н. В. Гоголя, — «явление чрезвычайное». Лирика Пушкина органически сочетает в себе высокую человечность, «ледеющую душу гуманность» (В. Г. Белинский), богатство, глубину и ясность мысли, гармонию формы и, если воспользоваться словами самого поэта, образует в своей слитности союз «волшебных звуков, чувств и дум». Н. В. Гоголь восхищался необычайной многомерностью, многогранностью, бесконечным разнообразием творчества Пушкина: «Что ж было предметом его поэзии? Все стало ее предметом, и ничто в особенности. Немеет мысль перед бесчисленностью его предметов. Чем он не поразился и перед чем он не остановился? От заоблачного Кавказа и картинного черкеса до бедной северной деревушки с балалайкой и трепаком у кабака, — везде, всюду: на модном бале, в избе, в степи, в дорожной кибитке — все становится его предметом».

Эти восторженные слова Н. В. Гоголя в первую очередь применимы к лирической поэзии Пушкина, необычайно безграничной и разнообразной, открытой всем впечатлениям жизни, бытия, всемирно отзывчивой. Проникнуть в этот особый поэтический мир лирики Пушкина нелегко, несмотря на то что многие стихотворения хорошо нам знакомы с детства, по школе, по многочисленным музыкальным переложениям. Трудность состоит в том, что мы часто подходим к лирическим произведениям Пушкина как к памятнику литературы, да и на самого автора этих шедевров смотрим как на великолепный памятник. Между тем лирика Пушкина рассчитана на непосредственное, мгновенное сопереживание, а сам автор этих совершенных творений был живым человеком, размышляющим, влюбляющимся, отнюдь не равнодушно приемлющим «хвалу и клевету», постоянным в дружбе и непримиримым во вражде. Да и лирический герой стихотворений Пушкина — личность незаурядная, во многом противоречивая: «Под бурей рока — твердый камень, // В волненьях страсти — легкий лист», как сказал П. А. Вяземский о другом человеке и по другому поводу.

Во всей полноте богатство художественного содержания пушкинской лирики неохватно, непостижимо, неисчерпаемо. Мы можем лишь подступиться, приблизиться к этому громадному явлению. И это не самоуничижение. Знаменитый русский историк В. О. Ключевский как-то признался: «О Пушкине всегда хочется сказать слишком много, всегда наговоришь много лишнего и никогда не скажешь всего, что следует». С тех пор прошло более ста лет, о Пушкине написаны горы книг и статей, а трудности остались те же.

Каждое новое поколение читает Пушкина по-своему. Попробуем прочитать несколько стихотворений поэта и мы.

«К ЧААДАЕВУ»

Послание к Чаадаеву написано в 1818 году. Петр Яковлевич Чаадаев (1794—1856), к которому обращено стихотворение, был одним из близких друзей Пушкина. Поэт познакомился с ним еще в Царском Селе и поддерживал дружбу в Петербурге. С 1821 года Чаадаев был членом тайного декабристского общества «Союз благоденствия», но впоследствии отошел от вольнолюбивых идеалов прежних лет.

Стихотворение «К Чаадаеву» впечатляет своей страстностью, восторженностью, политическим темпераментом, чисто юношеским воодушевлением и свободололюбивым пафосом. Интересно и то, что в этом послании мы, с одной стороны, найдем почти все элементы, присущие лицейской лирике, а с другой — ростки «разработки» (по выражению друга поэта И. Пущина) будущих зрелых произведений, образы-лейтмотивы, которые затем не раз будут настойчиво повторяться, варьироваться, развиваться в последующем творчестве поэта.

Первые четыре строки — прощание с юными либеральными иллюзиями и надеждами на обновление общества, на конституцию и демократические свободы. Не только «юные забавы» исчезли, «как сон, как утренний туман». Промелькнуло, обмануло, не оставив никакого следа и «дней Александровых прекрасное начало». Что же осталось от тех дней? Ничего. Ни «любви», ни «надежды», ни «тихой славы». В этой триаде не хватает привычного слова «вера» («вера, надежда, любовь»), но это ключевое слово еще появится в стихотворении. Оно оставлено для заключительной, ударной концовки, для последнего воодушевляющего призыва.

Здесь оно пока уступило место словосочетанию «тихая слава». Мотив «славы» — один из основных и устойчивых мотивов лирики, да, пожалуй, и всей поэзии Пушкина. В «Словаре языка Пушкина» подсчитано, что «слава» встречается в творчестве поэта в разных значениях около 500 раз. На память приходят и названия некоторых стихотворений Пушкина: «Желание славы», «В надежде славы и добра...» («Стансы»).

Но дело, конечно, не в частоте употреблений этого слова. Пушкин всю свою жизнь, до итогового «Памятника», размышлял о том, что есть слава — результат ли это всеобщего признания или общепринятого мнения, мирской молвы, широкая известность или вздорные светские слухи и толки:

Душе наскучили парнасские забавы;
Не долго снились мне мечтанья муз и славы...
Шишкову
Его стихов пленительная сладость
Пройдет веков завистливую даль,
И, внемля им, вздохнет о славе младость...
К портрету Жуковского

Что слава? шепот ли чтеца?
Гоненье ль низкого невежды?
Иль восхищение глупца?

Разговор книгопродавца с поэтом

И славен буду я, доколь в подлунном мире
Жив будет хоть один пиит.
Я памятник себе воздвиг нерукотворный...

Обманувшись в своих лучших чувствах и мечтаниях, в своих надеждах, лирический герой послания «К Чаадаеву» не предается отчаянию. Ведь это тот «возвышающий обман», который дороже «тьмы низких истин», то благородное заблуждение, которое всегда связано с лучшими, к сожалению, быстро преходящими порывами юности, которое понемногу рассеивается под бременем лет, но все же оставляет свой след в душе каждого человека.

У Пушкина мотив обмана, мотив ложных надежд, несбывшихся ожиданий часто сравнивается со сном, а это, в свою очередь, ведет нас к раннему, не столь юному, как Пушкин, но столь же философски «умудренному» в своих первых стихах Г. Р. Державину:

Как сон, как сладкая мечта,
Исчезла и моя уж младость...
На смерть князя Мещерского

Что ж, видно, петь «поблеклый жизни цвет без малого в осьмнадцать лет» свойственно всем молодым поэтам.

Начавшись на этой слегка пессимистической ноте, пушкинское послание переходит в иную, мажорную, бодрую тональность:

Но в нас горит еще желанье,
Под гнетом власти роковой
Нетерпеливою душой
Отчизны внемлем призыванье.

В первой строке этого четверостишия накал чувств передается через образы горения, огня. Обычно уподобление страстного желания огню характерно для любовной лирики. В послании же «К Чаадаеву» эти образы употребляются в политическом контексте. Да и самая лексика, терминология этого четверостишия, как, впрочем, и всего стихотворения, подчеркнута гражданская, декабристская: «под гнетом власти роковой», «отчизны».

Далее политический подтекст стихотворения становится все более явственным. «Под гнетом власти роковой» еще сильнее надежды и упования на победу справедливости, на торжество свободы. В неволе, в политическом рабстве еще слышнее «призыванье», голос «отчизны», еще нетерпеливее ожидание «минуты вольности святой». Таким образом, служение родине неразрывно

связано в сознании поэта с борьбой против угнетения, против несправедливой власти.

Обращает на себя внимание также характерное для пушкинской лирики сравнение любви и вольности («Мы ждем с томленьем упованья // Минуты вольности святой, // Как ждет любовник молодой // Минуты верного свиданья»). «Свобода, вольность» — постоянная пушкинская тема, часто сложно связанная, переплетающаяся с темой любви. Для Пушкина эти два понятия — «свобода» и «любовь» — нераздельны, созвучны:

Любовь и тайная свобода
Внушали сердцу гимн простой,
И неподкупный голос мой
Был эхо русского народа.

К. Н. Я. Плюсковой

От четверостишия к четверостишию патетический накал, гражданский пафос послания все более усиливается. Политически значимые слова-эмблемы звучат все чаще. Вновь и вновь слышны слова, обладающие для поэта и его современников особым политическим ореолом, свободолобивым подтекстом, окрашенные особой экспрессией:

Пока свободой горим,
Пока сердца для чести живы,
Мой друг, отчизне посвятим
Души прекрасные порывы!

Мотив свободы определяет тональность всего произведения. Но как оригинально и разнообразно вводится этот мотив, какими дополнительными смысловыми оттенками каждый раз наполняется мотив «вольности» в различных местах послания! Если в первой части стихотворения свобода ассоциировалась, сравнивалась с любовью, то здесь вновь встречается образ «горения», но с другим конкретным наполнением, другой эмоциональной окраской. Там было: «Но в нас горит еще желанье». Звучит несколько неопределенно, абстрактно. Так можно сказать и о любовном желании (сравним «В крови горит огонь желанья...» — стихотворение 1825 года). Здесь уже более конкретно, недвусмысленно, прямо: «Пока свободой горим». «Свобода», «честь», «отчизна» — символы одного ряда. Каждый из них обладает исключительной смысловой емкостью и вместе с тем хорошо вписывается в метафорический строй этого стихотворения, в сложный комплекс гражданских, политических чувств и идей.

Поэт призывает своего друга, нет, не просто друга — «товарища» (Пушкин употребляет более высокое слово, обращаясь к Чаадаеву, а в его лице и ко всем единомышленникам, всем передовым людям России) посвятить свою жизнь святому делу освобождения отчизны от самовластья, употребить во благо отечества

«души прекрасные порывы». И это обеспечит более прочную и благодарную память потомства, нежели упование на «тихую славу» поэта, воспевающего любовь, «юные забавы» и радости жизни.

Заключительные строки послания исполнены благородным пафосом, высоким воодушевлением, юношески чистой, сильной и пламенной любовью к родине, к свободе:

Товарищ, верь: взойдет она,
Звезда пленительного счастья,
Россия вспрянет ото сна,
И на обломках самовластья
Напишут наши имена!

«К МОРЮ»

В стихотворении «К морю» поэт прощается не только со «свободной стихией», но и с романтическим мироощущением. Написано произведение в 1824 году в переломный для творчества Пушкина период перехода от романтизма к реализму. Поэтическое изображение моря сочетается здесь с философскими размышлениями поэта о своей личной судьбе, о судьбах «властителей дум» современников Пушкина — Наполеона и Байрона.

Начинается стихотворение элегически-величаво, торжественно, раздумчиво:

Прощай, свободная стихия!
В последний раз передо мной
Ты катишь волны голубые
И блещешь гордою красой.

Это начало сразу вызывает в памяти поэтические и вместе с тем зрительные ассоциации. Представляется одинокая, задумчивая фигура поэта на фоне безбрежной морской стихии (конечно, тут не обошлось без влияния знаменитой картины И. Е. Репина и И. К. Айвазовского, хотя поза поэта на этом полотне кажется несколько картинной).

Море для Пушкина — всегда символ абсолютной свободы, мощи стихийных сил природы, не зависящей от воли человека. Оно вызывает в душе поэта мысли о побеге в неведомые страны, романтический порыв к другим небесам, к иным, свободным стихиям. Этот комплекс чувств особенно характерен для стихотворения «Завидую тебе, питомец моря смелый» (1823), перекликающегося в своих основных мотивах со стихотворением «К морю»:

Завидую тебе, питомец моря смелый,
Под сенью парусов и в бурях поседель!
Спокойной пристани давно ли ты достиг —
Давно ли тишины вкусил отрадный миг —

И вновь тебя зовут заманчивые волны.
Дай руку — в нас сердца единой страстью полны.
Для неба дальнего, для отдаленных стран
Оставим берега Европы обветшалой;
Ищу стихий других, земли жилец усталый;
Приветствую тебя, свободный океан.

В обоих стихотворениях море видится сквозь призму личных, окрашенных романтически-элегическими настроениями чувств автора. «Свободный океан» с неодолимой силой влечет к себе поэта, жизнь на берегах «Европы обветшалой» осознается как неволя, как политическое рабство.

О том, насколько устойчивы эти мотивы для поэзии Пушкина, говорит и знаменитое лирическое отступление в первой главе «Евгения Онегина»:

Придет ли час моей свободы?
Пора, пора! — зываю к ней;
Брожу над морем, жду погоды,
Маню ветрила кораблей.
Под ризой бурь, с волнами споря,
По вольному распутью моря
Когда ж начну я вольный бег?
Пора покинуть скучный брег
Мне неприязненной стихии...

В стихотворении «К морю» мотив побега звучит не сразу. Ему предшествует пейзажная зарисовка бескрайнего моря. Оно вольно и безостановочно катит свои «волны голубые», оно блещет «гордою красой», никто не в силах обуздать его «своеравные порывы». Человек бессилен перед этой величественной, мощной и своевольной стихией:

Смиранный парус рыбарей,
Твоею прихотью хранимый,
Скользит отважно средь зыбей:
Но ты выиграл, неодолимый,
И стая тонет кораблей.

Созерцание моря, его бескрайних просторов приводит Пушкина к раздумью о своей судьбе, о тех надеждах и мечтах, которые владели поэтом в период южной ссылки. Это были мечты о «поэтическом побеге» в иные края, иные страны, тщетные надежды «навек оставить... скучный, неподвижный брег» (сравним «берега Европы обветшалой» в стихотворении «Завидую тебе, питомец моря смелый...»; «скучный брег» в процитированном нами лирическом отступлении из «Евгения Онегина»). Пушкин действительно замыслил бегство из Одессы морем в Европу. Но эти замыслы потерпели крушение, романтическому путешествию не суж-

дено было состояться: поэт остался «у берегов» окованный, очарованный «могучей страстью» (по-видимому, имеется в виду чувство, вызванное Е. К. Воронцовой). Да и бежать, в сущности, некуда:

О чем жалеть? Куда бы ныне
Я путь беспечный устремил?
Один предмет в твоей пустыне
Мою бы душу поразил.
Одна скала, гробница славы...
Там погружались в хладный сон
Воспоминая величавы:
Там угасал Наполеон.

Если в других своих произведениях, например в стихотворении «Наполеон» (1821), Пушкин отрицательно оценивал деятельность этого «баловня побед», хотя и признавал значение его исторической роли, его величие («Угас великий человек»), то в стихотворении «К морю» отношение поэта к Наполеону несколько иное. Здесь Пушкин говорит о Наполеоне как о романтическом герое, как о человеке, оставившем заметный след в истории, в судьбах людей. Затерянная среди безбрежного моря одинокая скала — последний приют Наполеона, его «гробница славы» — символ крушения честолюбивых надежд этой противоречивой исторической личности. В стихотворении поэт говорит о трагичности судьбы Наполеона: «Там он почил среди мучений».

Образ Наполеона по ассоциации вызывает в памяти, в сознании поэта образ «другого гения», другого «властителя дум» — Джорджа Гордона Байрона. Интерес Пушкина к творчеству великого английского поэта, слава которого в эти годы уже начала греметь по всей Европе, был глубоким и непреходящим. Незаурядная личность Байрона, его вольнолюбивое творчество, его героическая смерть в сражающейся за свою свободу Греции не могли не волновать воображения. Пушкин разделял увлечение Байроном со своими современниками — представителями нового, романтического направления в литературе.

Строфы о Байроне — певце свободы человека, певце моря — находятся в непосредственной внутренней связи с темой стихотворения Пушкина, посвященного морю, «свободной стихии». Не случайно поэт подчеркивает, что Байрон умер, «исчез, оплаканный свободой». Впечатления от созерцания моря помогают Пушкину раскрыть образ мятежного поэта, который как бы был создан «духом» моря, был, как океан, «могущ, глубок и мрачен» и так же «ничем неукротим», как неукротимы море и океан. Нельзя не отметить, что в этом произведении Пушкин художественно развивает те мотивы, которые так проникновенно-лирически прозвучали в более раннем стихотворении «Погасло дневное светило...» (1820) с характерным подзаголовком «Подражание Байрону». Та же цепь поэтических ассоциаций: «Шуми, шуми, послушное ветрило, //

Волнуйся подо мной, угрюмый океан...» (сравним в стихотворении «К морю» со строками о Байроне: «Шуми, взволнуйся непогодой: // Он был, о море, твой певец»).

В следующей строфе остро, пронзительно звучит мотив одиночества поэта в мире, из которого ушли гениальные «властители дум»: один «погрузился» «в хладный сон», «угас», другой «умчался», «как бури шум»:

Мир опустел... Теперь куда же
Меня б ты вынес, океан?
Судьба земли повсюду та же:
Где капля блага, там на страже
Уж просвещение иль тиран.

Последняя строка требует комментария. Почему Пушкин как бы уравнивает в правах «просвещение» и тиранию? Не заблуждается ли поэт? Конечно, Пушкин не случайно сопоставляет эти два понятия. Ставя знак равенства между «просвещением» и «тираном», Пушкин имел, наверное, в виду ограничение прав, естественной свободы человека как деспотической тиранией, так и буржуазным просвещением. То есть здесь слово «просвещение» употреблено приблизительно в том же значении, что и в последней «южной» поэме Пушкина «Цыганы» (1824):

Презрев оковы просвещения,
Алеко волен, как они...

И здесь «просвещение» выступает как знак тех социальных противоречий, которые скопились в современном поэту обществе, испорченном цивилизацией, как лживый и порочный уклад жизни, противопоставленный «дикой воле», истинной свободе.

В последних двух лирически-взволнованных строфах поэт вновь, теперь уже навсегда, прощается с морем, в последний раз обозревает его необозримые и бескрайние просторы, в последний раз любит его «торжественной красой» (здесь явственно перекличка с начальными строками стихотворения, где море блещет «гордою красой» — излюбленная пушкинская кольцевая, анафоричная композиция). Свободный и величавый гул моря еще долго будет слышен поэту «в глуши, во мраке заточенья» михайловской ссылки:

Прощай же, море! Не забуду
Твоей торжественной красы
И долго, долго слышать буду
Твой гул в вечерние часы.

В леса, в пустыни молчаливы
Перенесу, тобою полн,
Твои скалы, твои заливы,
И блеск, и тень, и говор волн.

Даже среди шедевров пушкинской любовной лирики (а их немало, этих откровений, где говорит «язык сердца» — «Простишь ли мне ревнивые мечты...», «Признание» («Я вас люблю,— хоть я бешусь...»), «Не пой, красавица, при мне...», «Когда в объятия мои...», «На холмах Грузии лежит ночная мгла...», «Я вас любил; любовь еще, быть может...», «Заклинание» («О, если правда, что в ночи...»), «Для берегов отчизны дальней...» и т. д.) стихотворение «Я помню чудное мгновенье...» — одно из самых проникновенных, трепетных, гармонических. Здесь чувства без остатка растворены в словах, а слова как бы сами «просятся», ложатся на музыку. С тех пор как Михаил Иванович Глинка в 1840 году написал свой знаменитый романс, в нашем сознании эти пленительные стихи навсегда соединились с чарующей музыкой.

Считается, что стихотворение «К***» посвящено Анне Петровне Керн (1800—1879). Так ли это, мы скажем ниже. А пока воспроизведем в своей памяти некоторые связанные с А. П. Керн факты биографии поэта. Пушкин впервые познакомился с Керн в Петербурге, в доме Олениных, в начале 1819 года. Уже тогда поэт был очарован ее красотой и обаянием. После этой встречи прошло шесть лет, и Пушкин вновь увидел Керн летом 1825 года, когда она гостила в Тригорском у своей тетки П. А. Осиповой. Неожиданный приезд Анны Петровны Керн всколыхнул в поэте почти угаснувшее и забытое чувство. В обстановке однообразной и тягостной, хотя и насыщенной творческой работой, михайловской ссылки появление Керн вызвало «пробуждение» в душе поэта. Он вновь ощутил полноту жизни, радость творческого вдохновения, упоение и волнение страсти, любви. Незадолго до отъезда Керн Пушкин написал стихотворение «Я помню чудное мгновенье...», которое сам и вручил ей вместе с экземпляром одной из первых глав «Евгения Онегина».

Вот как описывает это А. П. Керн в своих воспоминаниях: «На другой день я должна была уехать в Ригу вместе с сестрой Анной Николаевной Вульф. Он пришел утром и на прощанье принес мне экземпляр 2-й главы «Онегина» в неразрезанных листках, между которых я нашла четверо сложенный почтовый лист бумаги со стихами:

Я помню чудное мгновенье,— и проч. и проч.

Когда я собиралась спрятать в шкатулку поэтический подарок, он долго на меня смотрел, потом судорожно выхватил и не хотел возвращать; насилу выпросила я их опять; что у него промелькнуло тогда в голове, не знаю. Стихи эти я сообщила тогда барону Дельвигу, который их поместил в своих «Северных цветах». Мих. Ив. Глинка сделал на них прекрасную музыку». (А. С. Пушкин в воспоминаниях современников.— М., 1974.— Т. I.— С. 387.). Это колебание Пушкина, вручать или не вручать «поэтический

подарок», не случайно. Он как бы предвидел, что стихи эти будут приняты за посвященные А. П. Керн. Так и произошло, хотя само лирическое чувство предельно обобщено и не предполагает никакой нарочитой конкретизации.

Стихотворение начинается с воспоминания о дорогом и прекрасном образе, на всю жизнь вошедшем в сознание поэта. Это глубоко сокровенное, затаенное воспоминание согрето таким трепетным и горячим, незатухающим чувством, что мы невольно и незаметно приобщаемся к этому благоговейному преклонению перед святыней красоты:

Я помню чудное мгновенье.
Передо мной явилась ты,
Как мимолетное виденье,
Как гений чистой красоты.

«Я помню чудное мгновенье...», «Я помню...». Музыка стиха завораживает. Не сразу, но все явственнее слышится что-то хорошо знакомое. Но что? Да, конечно, письмо Татьяны, где она изливает «тоску волнуемой души» в бесхитростных, идущих из самого сердца признаниях:

И в это самое мгновенье
Не ты ли, милое виденье,
В прозрачной темноте мелькнул...

«Письмо Татьяны к Онегину», да и вся третья глава «Евгения Онегина» написаны в 1824 году, за несколько месяцев до новой встречи с Керн. И, как знать, не оно ли, это письмо, подсказало Пушкину первые строки его стихотворения? И дело не в том, к кому обращена «песнь любви». Важен не сам адресат послания, а то состояние беззаветной влюбленности, свежести и чистоты чувства, то пробуждение и волнение души, которые вызвали к жизни это почти молитвенное признание (не случайно «милое виденье» мелькнуло перед Татьяной в то самое мгновенье, когда она «молитвой усладила тоску волнуемой души»).

Конечно, если считать, как это предписывает традиция, что стихотворение «К***» посвящено конкретной женщине, именно Анне Петровне Керн, наше сравнение с письмом Татьяны «хромает». Но в том-то и дело, что встреча с Керн послужила для Пушкина только поэтическим импульсом, только непосредственным стимулом для выражения того высокого состояния души, того восторга, счастья, умиления, которое испытывал в это «чудное мгновенье» поэт. Иными словами, если вспомнить, как Пушкин описывает приход творческого вдохновения в стихотворении «Осень», в сердце поэта поэзия уже пробудилась, душа уже «стеснилась» «лирическим волнением» и только искала предмета, повода, выхода, чтобы «излиться наконец свободным проявлением». Лирическое напряжение, необычайный подъем всех творческих сил, страстное

томление души ждали только дуновения, только «мимолетного виденья», чтобы эти струны зазвучали, разрешились мажорным, жизнеутверждающим гимном о всепобеждающей силе любви.

Самый поэтический образ «гения чистой красоты» заимствован Пушкиным у В. А. Жуковского, из его стихотворения «Лалла Рук» (1821):

Ах! не с нами обитает
Гений чистой красоты;
Лишь порой он навещает
Нас с небесной высоты...

Но Пушкин наполняет этот образ иным, реальным и земным содержанием. У Жуковского это чудесное, бесплотное, небесное видение. У Пушкина это облик земной женщины, явившейся перед поэтом во всем блеске и очаровании своей красоты. Вместе с тем «гений чистой красоты» — это не только и не столько А. П. Керн, но и обобщенный образ идеальной, прекрасной женщины.

Последующие строфы стихотворения автобиографичны, но эмоциональная тональность не утрачивается, не снижается. Пушкин вспоминает годы петербургской жизни, прошедшие «в томленьях грусти безнадежной, в тревогах шумной суеты», воссоздает иной настрой чувств в период южной ссылки («Бурь порыв мятежный рассеял прежние мечты»), говорит о «мраке заточенья» михайловской ссылки, о тягостных днях, проведенных «в глуши»:

Без божества, без вдохновенья,
Без слез, без жизни, без любви.

В этих строфах движение поэтической мысли идет более сложным путем. Здесь не просто воспоминание, воспроизведение былых, пережитых впечатлений. В памяти поэта «милые черты», «небесные черты» не стираются, «голос нежный» все так же, может быть, только чуть более приглушенно, звучит в душе. Гармоническая умиротворенность достигается задушевностью интонации, меланхолическими раздумьями о днях, прожитых «без божества, без вдохновенья». Своего рода музыкальным рефреном звучит дважды повторенный эпитет «голос нежный», рифмы внешне неприятельны («нежный — мятежный», «вдохновенья — заточенья»), но и они полны гармонии, песенности, романсовости стиха.

Но вдруг эта гармония взрывается. Тихая нежность уступает место бурной страсти. Вновь возрождение чувств в душе поэта, вновь прилив жизненных сил, вновь приход творческого вдохновения:

Душе настало пробужденье:
И вот опять явилась ты,
Как мимолетное виденье,
Как гений чистой красоты.

И сердце бьется в упоенье,
И для него воскресли вновь
И божество, и вдохновенье,
И жизнь, и слезы, и любовь.

Те же самые слова звучат с необычайной энергией, эмоциональным подъемом, напоминающим знаменитый гимн Вальсингама из «Пира во время чумы»:

Есть упоение в бою,
И бездны мрачной на краю...

Только там чувство упоения опасностью, всем тем, что «гибелью грозит». В пушкинском стихотворении упоение всепоглощающей любовью, упоение красотой любимой женщины, что уже само по себе приносит ни с чем не сравнимое счастье, блаженство. Без любви нет жизни, нет «божества», нет «вдохновенья».

Мы видим, что в стихотворении Пушкина любовная тема неразрывно сочетается с философскими раздумьями поэта о своей собственной жизни, о радости бытия, о приливе творческих сил в чудные и редкие мгновения встречи с чарующей красотой. Покоряющая сила пушкинского стихотворения, согретого горячим человеческим чувством, трепетным лиризмом,— в его эмоциональной взволнованности, проникновенной страстности. Явление «гения чистой красоты» внушило поэту и целомудренное восхищение, и упоение любовью, и просветленное вдохновение.

«ПРОРОК» [1826]

В этом стихотворении Пушкин наиболее полно выразил свой взгляд на обязанности и призвание поэта. Пушкинский образ поэта-пророка продолжает и развивает декабристскую традицию. В стихотворениях декабристов образ библейского пророка имел всегда аллегорический смысл, ассоциировался с образом поэта-гражданина, способного жечь сердца людей глаголом высшей и нелицеприятной правды.

Согласно древним верованиям, кудесники и пророки возвещали людям волю богов, им было доступно проникновение в грядущее. Вместе с тем в стихотворениях Пушкина и поэтов пушкинского круга пророк обычно выступает не только как прорицатель, провидец, но и как неподкупный судия, глашатай истины, смелый обличитель общественного зла.

В своем стихотворении Пушкин использует библейскую символику, библейские мотивы, но придает им ярко выраженное политическое содержание. Стихотворение было написано в тяжелую для Пушкина пору духовного кризиса, вызванного известием о казни декабристов, о трагической участи его друзей и товарищей.

Неторопливо и торжественно начинается этот величественный хорал:

Духовной жаждою томим,
В пустыне мрачной я влачился,—
И шестикрылый серафим
На перепутье мне явился.

Несмотря на библейские краски, все образы здесь истинно пушкинские, знакомые нам по его другим лирическим произведениям. В «Подражаниях Корану» мы встречаем тот же образ усталого, одинокого путника, томимого жаждой:

И путник усталый на бога роптал:
Он жаждой томился и тени алкал.
В пустыне блуждая три дня и три ночи...

Это в IX «Подражании», а в I «Подражании» укоряющий пророк слышит голос свыше:

Не я ль в день жажды напоил
Тебя пустынными водами?..

Концовка первого «Подражания Корану» тоже перекликается с воззванием, призывом к пророку в рассматриваемом стихотворении:

Мужайся ж, презирай обман,
Стезеею правды бодро следуй,
Люби сирот и мой Коран
Дрожащей твари проповедай.

Мужественная энергия стиха, необычайный подъем духа, призыв следовать «стезеею правды» и проповедовать ее людям роднят «Подражания Корану» с «Пророком», но последний гораздо шире и богаче по своему содержанию, не сводится к конкретным пророчествам.

Можно отметить и некоторые черты, мотивы и образы «Пророка» в более позднем стихотворении Пушкина «В часы забав иль праздной скуки...». Но и здесь колоссальный образ пушкинского пророка сужается до обращения к конкретному духовному лицу — митрополиту Филарету в ответ на его нравоучительное послание в стихах. Здесь неистовая страстность, ораторская патетика, грандиозный накал чувств и эмоциональная напряженность «Пророка» несколько смягчены, хотя мотив нравственного перерождения, духовного просветления, жажды деятельности в пользу ближних перешел сюда из «Пророка». И здесь с необычайной силой передано тревожное состояние духа поэта, пораженного «голосом величавым», внемлющего «арфе серафима»:

Но и тогда струны лукавой
Невольно звон я прерывал,
Когда твой голос величавый
Меня внезапно поражал...

Сравним с «празднословным и лукавым» языком будущего пророка:

И ныне с высоты духовной
Мне руку простираешь ты...

Сравним с «духовной жаждою» пророка:

Твоим огнем душа палима
Отвергла мрак земных сует,
И внемлет арфе серафима
В священном ужасе поэт.

Духовное преображение поэта в этом стихотворении переключается с физическим и нравственным преображением пророка, очищенного, опаленного в глубочайшем горниле нечеловеческих страданий.

В «Пророке» явление «шестикрылого серафима» помогает обретению дара прозрения, способствует чудесному превращению поэта в пророка. Все, чего касается серафим, связано с чувствами человека. Поэт наделяется способностью видеть и слышать то, что ранее ему было недоступно, постичь сокровенные тайны бытия, обрести дар мудрого всеведенья:

Перстами легкими как сон
Моих зениц коснулся он.
Отверзлись вещие зеницы,
Как у испуганной орлицы.
Моих ушей коснулся он,—
И их наполнил шум и звон:
И внял я неба содроганье,
И горний ангелов полет,
И гад морских подводный ход,
И дольней лозы прозябанье.

В минуту творческого вдохновения поэт обретает нечеловеческую зоркость, обостренность видения, слуха. Он отрешается от своего обычного состояния и может постичь внутренним взором недосыгаемые «горние» высоты и подводные глубины, слышать, как бесшумно плывут диковинные морские чудовища, внимать тихому, едва заметному росту, «прозябанью» лозы.

И наконец настает момент наивысшего духовного подъема: через ряд мучительных превращений происходит обретение мудрости, обретение истины. Взамен «грешного» языка, «празднословного и лукавого» в уста пророка вложено «жалю мудрыя

змеи», вместо сердца в его «грудь отверстую» водвинут «уголь, пылающий огнем». Поэт-пророк, которому стало подвластно все, слышит голос, повелевающий ему:

«Восстань, пророк, и виждь, и внемли,
Исполни волею моею
И, обходя моря и земли,
Глаголом жги сердца людей».

Этим суровым, торжественным воззванием, побуждающим поэта стать глашатаем правды, проповедником истины, заканчивается стихотворение, посвященное высокому общественному и гражданскому назначению поэта и поэзии.

«Я ПАМЯТНИК СЕБЕ ВОЗДВИГ НЕРУКОТВОРНЫЙ...» (1836)

Стихотворение это представляет своего рода поэтическое завещание Пушкина. По теме пушкинское стихотворение восходит к оде римского поэта Горация «К Мельпомене», откуда взят и эпиграф. Первый перевод этой оды был сделан М. В. Ломоносовым, ее основные мотивы развивал и Г. Р. Державин в своем стихотворении «Памятник» (1796). Но все эти поэты, подводя итог творческой деятельности, различно оценивали свои поэтические заслуги и смысл творчества, по-разному формулировали свои права на бессмертие.

Гораций считал себя достойным славы за то, что хорошо писал стихи, Державин — за поэтическую искренность и гражданскую смелость:

Что первый я дерзнул в забавном русском слоге
О добродетелях Фелицы возгласить,
В сердечной простоте беседовать о боге
И истину царям с улыбкой говорить.

Пушкин говорит о себе не только как о национальном русском поэте, оставившем след в памяти народной (к его памятнику «не зарастет народная тропа»). Он как бы и очерчивает географические границы своей славы, пророчески предсказывает, что его поэзия станет достоянием всех народов России:

Слух обо мне пройдет по всей Руси великой,
И назовет меня всяк сущий в ней язык,
И гордый внук славян, и финн, и ныне дикой
Тунгус, и друг степей калмык.

Свой «нерукотворный памятник», свою будущую посмертную славу Пушкин связывает с существованием поэзии:

И славен буду я, доколь в подлунном мире
Жив будет хоть один пиит.

Эти строки, как и многие другие в стихотворении, вызывают ряд ассоциаций, образов, знакомых нам по ранней лирике Пушкина. Так, в одном из первых своих стихотворений «Городок» (1815) поэт уже задумывался о будущем и вызывал в своем воображении наследников своей поэтической лиры («заветной» лиры, как он потом скажет в своем «Памятнике»):

Не весь я предан тленью;
С моей, быть может, тенью
Полунощной порой
Сын Феба молодой,
Мой правнук просвещенный,
Беседовать придет
И, мною вдохновенный,
На лире вздохнет.

Те же надежды, но с гораздо большей поэтической силой и с ясным осознанием своего права на бессмертие выражены и в «Памятнике»:

Нет, весь я не умру — душа в заветной лире
Мой прах переживет и тленья убежит...

В четвертой, самой важной по содержанию строфе, Пушкин дает точную и лаконичную оценку идейного смысла своего творчества. Он утверждает, что право на всенародную любовь заслужил гуманностью своей поэзии, тем, что своей лирой он пробуждал «чувства добрые». Поэтому невольно вспоминаются слова В. Г. Белинского, сказанные всего через десять лет после написания Пушкиным стихотворения «Я памятник себе воздвиг нерукотворный...»: «Общий колорит поэзии Пушкина и в особенности лирической — внутренняя красота человека и лелеющая душу гуманность».

В этой же строфе Пушкин подчеркивает, что вся его поэзия была проникнута вольнолюбивыми настроениями, духом свободы, восславлять которую в «жестокий век» николаевского режима было неимоверно трудной и не всегда безопасной задачей. Не случайно здесь же говорится о милосердии «к падшим», т. е., вероятнее всего, о своих тщетных попытках добиться у Николая I освобождения сосланных в Сибирь декабристов.

Концовка стихотворения — традиционное обращение поэта к своей музе. Муза должна быть «послушна» только «вельенью божию», т. е. голосу внутренней совести, голосу правды и следовать собственному высокому предназначению, не обращая внимания на «хвалу и клевету» невежественных глупцов. Тема одиночества поэта среди светской толпы, «черни», поднималась Пушкиным и ранее в целом ряде стихотворений о положении поэта в обществе, о назначении поэзии. Так, в стихотворении «Поэту» (1830) Пушкин писал:

Услышишь суд глупца и смех толпы холодной,
Но ты останься тверд, спокоен и угрюм.

А еще раньше в стихотворении «Разговор книгопродавца с поэтом» (1824), своего рода программном произведении Пушкина 20-х годов, мы встречаем по существу те же выражения и те же поэтические формулы, когда поэт размышляет о том, что же такое слава:

Что слава? шепот ли чтеца?
Гоненье ль низкого невежды?
Иль восхищение глупца?

Разумеется, говоря о «невеждах» и «глупцах», Пушкин не был высокомерен, не отделял себя от других людей. Он лишь подчеркивал независимость своих суждений и мнений, свое право поэта идти туда, «куда влечет... свободный ум», подниматься все к новым и новым высотам творчества.

И это чувство личного достоинства, гордого самоутверждения и нашло свое великолепное и полное воплощение в торжественно-величавых заключительных строках «Памятника»:

Веленью божию, о муза, будь послушна,
Обиды не страшась, не требуя венца,
Хвалу и клевету приемли равнодушно
И не оспаривай глупца.

«САМОЕ ЗАДУШЕВНОЕ ПРОИЗВЕДЕНИЕ...»

РОМАН А. С. ПУШКИНА «ЕВГЕНИЙ ОНЕГИН»

«Евгений Онегин» — первый реалистический роман в истории русской литературы. В. Г. Белинский писал: «Онегин» есть самое душевное произведение Пушкина, самое любимое дитя его фантазии, и можно указать слишком на немногие творения, в которых личность поэта отразилась бы с такою полнотою, светло и ясно, как отразилась в «Онегине» личность Пушкина. Здесь вся жизнь, вся душа, вся любовь его; здесь его чувства, понятия, идеалы. Оценить такое произведение — значит оценить самого поэта во всем объеме его творческой деятельности». (Б е л и н с к и й В. Г. Собр. соч.: В 9 т. — М., 1981. — Т. 6. — С. 362.)

Отметим эту характеристику: в «Евгении Онегине» воплотилась душа поэта.

Работа Пушкина над романом продолжалась свыше восьми лет — с весны 1823 года до осени 1831 года. Первое упоминание о романе мы находим в письме Пушкина к П. А. Вяземскому

из Одессы от 4 ноября 1823 года: «Что касается до моих занятий, я теперь пишу не роман, а роман в стихах — дьявольская разница. Вроде «Дон Жуана». (Пушкин А. С. Собр. соч.: В 10 т.— М., 1977.— Т. 9.— С. 73—74.)

Действительно, по своей жанровой форме «Евгений Онегин» близок роману Байрона «Дон Жуан». Сама манера изложения, то серьезно-патетическая, то шутивно-ироническая, постоянно прерываемая лирическими излияниями и размышлениями, отступлениями от основного сюжета, напоминает байроновскую. Сближает с «Дон Жуаном» и разделение пушкинского романа на строфы — законченные смысловые и ритмические единицы, свободно и незаметно переходящие одна в другую. Но в отличие от традиционных итальянских октав (восьмистиший), которыми написан «Дон Жуан», Пушкин для своего романа специально создает особую, так называемую «онегинскую строфу». Она состоит из четырнадцати строк (стихов) в каждой, с определенным расположением рифм. Таких строф в романе более четырехсот. И только в письме Татьяны, в песне девушек (в третьей главе), в письме Онегина (в восьмой главе) Пушкин не прибегает к «онегинской строфе».

Обращая внимание на некоторое сходство жанровой формы и манеры повествования «Евгения Онегина» и «Дон Жуана», надо помнить и о существенном их различии. Байрон воспроизводит в основном атмосферу XVIII века, образ условного литературного героя — Дон Жуана. Все в произведении подчинено изображению его многочисленных любовных приключений.

В романе Пушкина — правдивое изображение его современности, реального человека нового, XIX столетия, действительности конкретного времени, формирующей характеры героев. Воссоздана целая историческая эпоха, нарисована полная и верная картина жизни различных слоев русского общества 20-х годов: петербургского «высшего света», московского барства, провинциального дворянства, крепостного крестьянства. Поэтому В. Г. Белинский с полным правом назвал пушкинский роман в стихах «энциклопедией русской жизни и в высшей степени народным произведением».

Сюжетную основу произведения составляют взаимоотношения двух главных героев — Онегина и Татьяны. Их образы особенно содержательны и многозначны. Но в романе множество других персонажей. Каждый из них играет свою важную роль в развитии сюжета, обладает самостоятельным значением в изображении эпохи и вместе с тем помогает глубже проникнуть во внутренний мир Онегина и Татьяны. Это многообразие характеров при первом знакомстве с романом воспринимается как открытие Пушкина. Однако столь поспешный вывод — ошибка.

Сразу возникает вопрос: как Пушкин совместил столь трудно объединимые в одном произведении художественный анализ сложнейших социальных явлений с исповедью своего сердца?

Причем сделал он это с удивительно легким, изящным мастерством и редкой силой обобщений. Здесь сказались гениальность провидческого дара поэта, смелое новаторство открытой им романной структуры.

В «Евгении Онегине» явственно чувствуется присутствие автора не только как рассказчика, но и как своеобразного действующего лица. Образ поэта раскрывается и в самих событиях, когда он оказывается рядом со своими персонажами, и в многочисленных лирических отступлениях. Тематика последних необыкновенно богата, она охватывает разные грани действительности в отношении к ним автора. «Евгений Онегин» — это не только общественно-бытовой роман, объективно изображающий конкретную эпоху, ее типические выразители, но и плод «ума холодных наблюдений и сердца горестных замет».

Автор незримо присутствует всегда и всюду: принимает живое участие в судьбе своих персонажей, откликается то лирически-взволнованно, то с шутовой иронией на их переживания, осуждает одних и сочувствует другим, делится с читателем своими творческими планами и свершениями, мыслями о природе, литературе, театре, музыке, наблюдениями о языке, эстетических вкусах и пристрастиях начала века, вступает в воображаемый спор со своими критиками, рассуждает о нравах и обычаях, о морали светского и поместного общества. Голос лирического героя, звучащий с первых до последних строк романа, помогает автору всесторонне осветить тенденции русской жизни, реалистически воспроизвести образы, события, картины. При анализе романа этот пласт содержания «Евгения Онегина» нередко оставляют в тени. Но именно благодаря ему достигается удивительная насыщенность произведения. Не только сведениями, но философско-эстетическими раздумьями о людях, их отношениях, обществе, культуре, истории.

Посмотрим, как Пушкин соединяет в тексте эти две линии — объективное изображение героев и расширение конкретных ситуаций за счет своего личного опыта.

Авторские суждения и оценки чаще всего связаны с образом главного героя романа — Евгения Онегина. Воспитание Евгения под руководством чужестранных учителей, беспорядочное, поверхностное, оторванное от национальной почвы, в какой-то мере было типичным для людей всего круга светской молодежи. Вспомним:

Он по-французски совершенно
Мог изъясняться и писал;
Легко мазурку танцевал
И кланялся непринужденно.

И еще:

Он знал довольно по-латыне,
Чтоб эпиграфы разбирать,

Потолковать об Ювенале,
В конце письма поставить vale,
Да помнил, хоть не без греха,
Из Энеиды два стиха.

И тут же автор, один из образованнейших людей своего времени, сумевший обнаружить духовные противоречия своего героя, берет слово и с лукавой улыбкой заявляет:

Мы все учились понемногу
Чему-нибудь и как-нибудь,
Так воспитаньем, слава богу,
У нас немудрено блеснуть.

Но раз так, то можно ли не задуматься, почему одни и те же условия формировали и Онегиных, и Пушкина, и «лишних людей», и декабристов. По-видимому, есть факторы, и не зависящие от атмосферы, окружающей человека. Он может реализовать заложенные в нем природные возможности и невзирая на среду, если он сумел подняться над нею, стать выше предрассудков своего времени. Хрестоматийно известный кусок текста «он по-французски совершенно...» приобретает иное наполнение благодаря «вмешательству» автора и возникшим ассоциациям читателя. Личность Пушкина, его достижения (при сходном с Онегиным воспитании) будят мысль, придают маленькому эпизоду большой смысл.

В Петербурге Онегин ведет праздную, суетную, бессодержательную жизнь: волокитство, рестораны, балы, спектакли. Для него даже театр лишь дань определенному ритуалу светской жизни, место, где, как иронически замечает Пушкин,

...каждый, вольностью дыша,
Готов охлопать entreechat,
Обшикать Федру, Клеопатру,
Моину вызвать (для того,
Чтоб только слышали его).

Онегина («почетного гражданина кулис») больше интересуют встречи и интрижки с «очаровательными актрисами», чем сцена, искусство. Он глубоко равнодушен и к неподражаемой «блистательной» Истоминой, и к великолепным постановкам Дидло:

С мужчинами со всех сторон
Раскланялся, потом на сцену
В большом рассеянье взглянул,
Отворотился — и зевнул.
И молвил: «Всех пора на смену;
Балеты долго я терпел,
Но и Дидло мне надоел».

К последней строке Пушкин делает выразительное примечание: «Черта охлажденного чувства, достойная Чайльд Гарольда. Балеты г. Дидло исполнены живости воображения и прелести необыкновенной...»

Для Пушкина театр — «волшебный край». В лирическом отступлении, исполненном огромного воодушевления и высокого вдохновения, автор вспоминает о театральных увлечениях своей молодости, дает краткие, но меткие характеристики выдающимся драматургам и актерам. Тут и Фонвизин — «сатиры смелый властелин», «друг свободы», и «переимчивый Княжнин», и снискавший «слезы, рукоплескания» В. А. Озеров, и П. А. Катенин, «воскресивший» на русской сцене «Корнеля гений величайший», и «колкий Шаховской», и замечательная русская актриса Е. С. Семенова, делившая с В. А. Озеровым успех его трагедий, и увенчанный славой балетмейстер Карл Дидло.

Авторское неприятие равнодушия Онегина к искусству очевидно. Лирическое отступление во многом углубляет и наше понимание недопустимой «глухоты» героя к Прекрасному. Здесь нет прямой оценки этого явления. Зато есть необычный по богатству мир театра. Показ его таинственного могущества позволяет читателю ощутить эстетическую и эмоциональную ущербность Онегина. И одновременно величие русской театральной культуры, ее подлинных ценителей, каким был сам Пушкин. Антитеза «очарование — разочарование» очень важна для проникновения во внутреннюю сущность образа Онегина. Но можно ли не заметить самостоятельного значения лирического отступления?

Автор романа осваивает и другие приемы сопоставления духовного опыта — собственного и своего героя. Пушкин прибегает к смелому единению реальных и вымышленных лиц.

Охлаждение Онегина проявляется и в отношении к другим развлечениям и увеселениям «света», дневным прогулкам по бульвару («Надев широкий боливар, // Онегин едет на бульвар»), роскошным обедам в первоклассных ресторанах Петербурга («К *Talon* помчался: он уверен, // Что там уж ждет его Каверин»), к балам или званым вечерам.

Рисуя нам обычный день Онегина, заполненный с полудня до поздней ночи светскими забавами, автор сближает себя и своего героя главным образом через якобы общий круг друзей и знакомых. В ресторане Онегина «ждет... Каверин» — близкий приятель Пушкина в лицейские и петербургские годы, известный своими кутежами и вольнодумством (Пушкин посвятил ему несколько стихотворений: «К Каверину», «К портрету Каверина»). В XXV строфе первой главы Пушкин сравнивает Онегина с Чаадаевым («Второй Чадаев, мой Евгений, // Боясь ревнивых осуждений, // В своей одежде был педант // И то, что мы назвали фронт»). П. Я. Чаадаев, так же как и Каверин, адресат нескольких посланий поэта: «К Чаадаеву», «К портрету Чаадаева»,

«Чаадаеву» и т. д. Друг Пушкина еще с лицейских времен, Чаадаев славился не только изысканностью и щегольством одежды, необычайным изяществом и утонченностью манер, но и блестящим умом, свободомыслием, оригинальностью и независимостью суждений. Вместе с тем Чаадаеву, как и Онегину, присущи были ощущения тоски, меланхолии, скучающей пресыщенности, разочарования.

Вводя Онегина в круг своих друзей, автор углубляет образ героя и попутно говорит об увлечениях своей молодости. Сразу намечается и различие между ними, которое усиливается от строфы к строфе. Для Онегина в круговороте праздной жизни посещение балов и званых вечеров — скучная, но необходимая обязанность («Там будет бал, там детский праздник. // Куда ж поскочет мой проказник? // С кого начнет он? Все равно: // Везде попеть немудрено»). На балах Онегин откровенно томится и скучает («Как Child-Harold, угрюмый, томный // В гостиных появлялся он»), «в постелю с бала» едет «полусонный». Не то автор. Для создателя романа бал привлекателен яркостью красок, неподдельным весельем, буйством и кипением молодых сил («Во дни веселий и желаний // Я был от балов без ума»):

Люблю я бешеную младость,
И тесноту, и блеск, и радость,
И дам обдуманный наряд...

От этого выразительного свидетельства разности мироощущений — прямой переход к сложным философско-эстетическим проблемам. Одна из них, сквозная для произведения, — отношение человека к любви. Для Онегина это чувство не страсть, не вдохновение, а пошлый светский флирт с «кокетками записными», давно отрепетированная салонная игра. Охлаждение «золотой молодежи» отчасти было predetermined воспитанием, «ложной» наукой страсти нежной». Но есть и другой акцент. Душа Онегина «ленится». Почему же так «рано чувства в нем остыли»? В одном из вариантов пропущенной IX строфы Пушкин так объясняет это:

Мы алчем жизнь узнать заране,
Мы узнаем ее в романе,
Мы все узнали, между тем
Не насладились мы ничем.
Природы глас предупреждая,
Мы только счастья вредим,
И поздно, поздно вслед за ним
Летит горячность молодая.
Онегин это испытал...

По существу, о том же говорит и эпиграф к первой главе романа («И жить торопится, и чувствовать спешит»), взятый из стихотворения П. А. Вяземского «Первый снег».

Онегин именно «скользит» по жизни, его «горячность молодая» опережает «природы глас», приводит его к опустошению, иссушает его сердце. И не случайно, когда на пути Онегина встречается Татьяна, он не выдерживает испытания любовью... Именно в Онегине воплощается один из главных мотивов романа — духовное угасание «лишнего человека».

Две стихии любви, два понимания ее — авторское и онегинское — особенно отчетливо проступают в знаменитом лирическом отступлении о «ножках», поначалу игривом и ироническом, постепенно переходящем в другую тональность — к высокой патетике и взволнованному лиризму:

Дианы грудь, ланиты Флоры
Прелестны, милые друзья!
Однако ножка Терпсихоры
Прелестней чем-то для меня...

Самый подбор этих образов, весь комплекс определений, даже предметно-изобразительный фон («длинная скатерть столов», камин, «зёркальный паркет зал») говорят о бездумно-легком отношении к женщине, об имитации и искусственности переживаний.

И вдруг неудержимым потоком хлынула поэзия, заговорила по-настоящему страсть, зазвучал голос горячего сердца:

Я помню море пред грозой:
Как я завидовал волнам,
Бегущим шумной чередой
С любовью лечь к ее ногам!
Как я желал тогда с волнами
Коснуться милых ног устами!
Нет, никогда средь пылких дней
Кипящей младости моей
Я не желал с таким мученьем
Лобзать уста молодых Армид,
Иль розы пламенных ланит,
Иль перси, полные томленьем;
Нет, никогда порыв страстей
Так не терзал души моей!

Как писал один из исследователей романа «Евгений Онегин» Г. А. Гуковский, в этой строфе «торжествует» «тема поэта, неожиданно ворвавшаяся в мир паркетных зал и паркетных чувств...». Далее на конкретных примерах раскрывается, как меняется вся стилистика строфы: «Атмосфера зал исчезла. На ее месте — романтически грандиозная картина природы, бурного моря, связанная с темой бури страсти. И лексический колорит и семантика строфы осуществляют единый замысел ее: здесь уже не «ножки», а просто и прямо сказанное: «с любовью лечь к ее

ногам», «коснуться милых ног устами». Здесь такой подбор эпитетов, придающих колорит тексту: бурной, пылких, кипящей, пламенных — то есть эпитеты не предметные, а эмоционально-оценочные, в определенном «бурно-пламенном тоне». (Г у к о в с к и й Г. А. Пушкин и проблемы реалистического стиля. — М., 1957.— С. 202—203).

Снова «любимое дитя» Пушкина «Евгений Онегин» поражает нас философско-нравственным содержанием. Краткая информация о светском волоките перерастает в гимн высокому чувству. Возникает одухотворенный образ человека, отвечающего скучному свету иными, по сравнению с онегинскими, порывами. И читательское восприятие всей главы, конкретных ее звеньев предельно обогащается. Теперь представление об эмоциональном бытии далекой эпохи не исчерпывается печальным опытом Онегина. С другой стороны, после воспевания «кипящей младости», «порыва страстей» столь обделенным видится Онегин, что вызывает наше грустное сопереживание.

Романный сюжет развивается далее. И всюду ощущается присутствие двух главных героев — автора и Онегина.

Пустота жизни томит, мучает Онегина. «Ему наскучил света шум», и он впадает в хандру. Преодолеть ее герой стремится в поисках какой-то полезной деятельности:

Отступник бурных наслаждений,
Онегин дома заперся,
Зевая, за перо взялся,
Хотел писать — но труд упорный
Ему был тошен; ничего
Не вышло из пера его...

Пушкин, несмотря на объективное изображение героя, все время незаметно соотносит его с близким себе окружением — «цехом задорным» поэтов. Строфа о тщетности попыток Онегина заняться писательским делом как бы подготовлена строками, где автор противопоставляет Онегина, совершенно чуждого пониманию поэзии, своим единомышленникам. Причем здесь нет развернутой их характеристики. Присутствует лишь обобщенное понятие искусства, слова, к которому герой был глух:

Высокой страсти не имея
Для звуков жизни не щадить,
Не мог он ямба от хорея,
Как мы ни бились, отличить.

Цель чтения для Онегина — отвлечься от «безделья», «присвоить ум чужой». Поэт иронично воспринимает подобное стремление:

Отрядом книг уставил полку,
Читал, читал, а все без толку:

Там скука, там обман иль бред;
В том совести, в том смысла нет...

Насколько для Пушкина неприемлемо такое отношение, чувствуется на протяжении всего романа, густо «заселенного» именами как русских, так и западноевропейских художников слова, литературными реминисценциями и цитатами, меткими оценками героев и многочисленных произведений — от античных до современных поэту. Его духовная жизнь питается могучими источниками мировой поэзии. Преклонение перед ней, обращение к кладдею ее мудрости в ходе освоения сложного текущего бытия, признание величия за культурным наследием человечества — таковы главные черты авторских наблюдений.

Может возникнуть недоумение: неужели Евгений Онегин появился в романе только затем, чтобы послужить антиподом своему создателю? Конечно, нет. Этот характер выразил очень важную мысль Пушкина — о тлетворном воздействии на одаренную натуру застойного, однообразного существования. Больше того, — о зарождении в сознании такой личности новых запросов к миру, к самому себе, поисков смысла жизни, назначения человека. На этой почве возникают внутренние связи между автором и героем. Теплым чувством «рассказчика» овевана пора их знакомства:

Мне нравились его черты,
Мечтам невольная преданность,
Неподражательная странность
И резкий, охлажденный ум.

В свое время В. Г. Белинский предостерегал от ошибки видеть в Онегине «человека холодного, сухого и эгоиста по натуре. Нельзя ошибочнее и кривее понять человека!» И далее он отмечал: «Светская жизнь не убила в Онегине чувства, а только охолодила к бесплодным страстям и мелочным развлечениям».

Автор и герой одинаково выделяются в свете своей «странностью», умственным превосходством. Их исключительность вызывает злобу окружающих заурядных людей. Наконец, оба болезненно ощущают неудовлетворенность от сознания напрасно прожитой жизни. Отсюда — сходные приметы их положения, внутреннего кризиса, пессимизма:

Я был озлоблен, он угрюм;
Страстей игру мы знали оба;
Томила жизнь обоих нас;
В обоих сердца жар угас;
Обоих ожидала злоба
Слепой Фортуны и людей
На самом утре наших дней.

Чуткое внимание повествователя к объекту своего наблюдения открывает душевные тайники героя. Там, в глубинах его мироощущения, не исчезли еще животворные силы:

Вспомня прежних лет романы,
Вспомня прежнюю любовь,
Чувствительны, беспечны вновь,
Дыханьем ночи благосклонной
Безмолвно упивались мы!

В романе отражены не только интеллектуальные, психологические контакты между автором и героем. Вполне сопоставимы их внутренние потребности. В произведении ощущается автобиографическое начало — мотивы побега за границу, личной свободы, подготовленные предшествующими строками о «колоднике сонном», перенесенном «в лес зеленый из тюрьмы». Поэт хочет покинуть «неприятную стихию» «сумрачной России», петербургский «скучный берег» и уносится мечтой в Италию «златую», под небо «Африки моей». Онегин ведь тоже после дуэли с Ленским долго странствует, путешествует по России и Кавказу.

«Переключка» запросов автора и Онегина углубляет наше представление о дворянском обществе... Читателю ясно, что несет оно равное зло разным индивидуальностям. Все люди, отмеченные способностями, приходят к одному желанию — бежать от «неприятной стихии».

В то же время автор показывает неоднородное отношение различных людей к окружающей их действительности. Сам поэт не теряет энергии души, пусть даже озлобленной. Онегин — угрюм, замкнут, «как тень иль верная жена» стережет его всюду хандра. Поэтому герою намного труднее переносить боль разочарований — в постоянном беспросветном одиночестве. Влюбленность поэта в искусство, жизнь содержит в себе еще один смысловой оттенок: оттеняется горькое сознание безвременного угасания недюжинной личности героя. По существу, все повороты сюжета читаются как страшная для Онегина утрата возможного счастья: нашел друга и убил его на дуэли, встретил сокровище любви и отверг его, наконец, сам полюбил недосыгаемую для себя женщину. Все лирические отступления романа служат как бы напоминанием, какой могла быть судьба Онегина, не случись с ним мучительного «недуга». Вот почему автор и после признания своей симпатии к герою не прекращает сопровождать его печальными метания просветленным «аккомпанементом».

Автор как персонаж романа «на долгий срок» расстается со своим героем, но автор-рассказчик ни на минуту не теряет его из виду. Онегин, получив неожиданно наследство дяди, проводит время в деревне. С отъезда героя в деревню и начинается роман. Он скучает там так же, как и в Петербурге:

Два дня ему казались новы
Уединенные поля,
Дыханье сумрачной дубровы,
Журчанье тихого ручья;
На третий роща, холм и поле
Его не занимали боле;
Потом уж наводили сон;
Потом увидел ясно он,
Что и в деревне скука та же...

Автор видит совсем иной природу:

Цветы, любовь, деревня, праздность,
Поля! Я предан вам душой.
Всегда я рад заметить разность
Между Онегиным и мной...

В деревне неспособность Онегина увлечься чем-либо особенно ошущима. Ведь он впервые здесь обретает сферу деятельности. Как человек, прогрессивно мыслящий (хотя и не связанный с передовыми идеями), «ярем он барщины старинной оброком легким заменил»—«и раб судьбу благословил». Показательное нововведение помещика, и результат ошущимый. Но и это не спасает от «сплина» Онегина. Во-вторых, именно в поместном своем бытии Онегин встречается с теми, кто отдает ему нежную дружбу и страстную любовь. Однако ни одна из этих искренних привязанностей не смогла освободить его от одиночества.

Ленский играет существенную роль в постижении характера Онегина: по сходству их положения и различию натуры. С появлением Ленского в романе звучит тема романтизма, выдвинутая декабристской литературой. Вместе с тем Ленский олицетворяет собой психологический, мечтательный романтизм с его верой в незыблемые и высокие идеалы, с его экзальтацией. Для Пушкина эта тема имеет самостоятельное значение, поэтому образ юного мечтателя получает многогранное воплощение. Теперь внимание автора рассредоточено между двумя персонажами.

Ленский, получивший в «Германии туманной» образование, увлеченный идеями немецкой литературы и идеалистической философии, привез в Россию «учености плоды» в их самых различных внешних и внутренних проявлениях:

Вольнолюбивые мечты,
Дух пылкий и довольно странный,
Всегда восторженную речь
И кудри черные до плеч.

Оторванный от реальной действительности, забавляющий «мечтою сладкой сомненья сердца своего», не знающий жизни («Цель

жизни нашей для него // Была заманчивой загадкой»), Ленский воплощает в себе иной, не менее распространенный тип передовой дворянской молодежи, нежели Онегин.

Прекрасную и всестороннюю характеристику Ленскому дал В. Г. Белинский: «Ленский был романтик и по натуре и по духу времени. Нет нужды говорить, что это было существо, доступное всему прекрасному, высокому, душа чистая и благородная. Но в то же время «он сердцем милый был невежда», вечно толкуя о жизни, никогда не знал ее. Действительность на него не имела влияния: его радости и печали были созданием его фантазии».

Пушкин проясняет нам характер Ленского, приводя его элегические стихи, абстрактные, полностью замкнутые в круге тем и образов пассивно-созерцательного романтизма:

Он пел разлуку и печаль,
И нечто, и туману даль,
И романтические розы;
Он пел те дальние страны,
Где долго в лоно тишины
Лились его живые слезы;
Он пел поблеклый жизни цвет
Без малого в осьмнадцать лет.

Культ дружбы и любви, неопределенность, расплывчатость мечтаний, вера в великие, незыблемые и вечные истины, высокая патетика — вот характерные черты личности и творчества юноши.

Нельзя себе представить более противоположных людей, чем Онегин и Ленский:

Они сошлись. Волна и камень,
Стихи и проза, лед и пламень
Не столь различны меж собой.

Для Ленского дружба — одна из потребностей его природы. Онегин, хотя по-своему и привязанный к юному соседу, общается с ним «от делать нечего».

Несмотря на различие характеров двух приятелей, Пушкин устанавливает то общее, что отличало определенную часть молодого поколения: индивидуализм, предельный эгоцентризм, сосредоточенность лишь на своей якобы неповторимой личности. И, как следствие, — привычка считать «всех нулями, а единицами — себя», смотреть на других людей — «двуногих тварей миллионы» — лишь как на «орудие одно». И хотя автор все время говорит как бы от лица этого молодого поколения («но дружбы нет и той меж нами», «мы почитаем всех нулями», «мы все глядим в Наполеоны»), иронический подтекст привносит явное осуждение.

Остановив наше внимание на основных предметах споров и дискуссий Онегина и Ленского («Меж ими все рождало споры // И к размышлению влекло: // Племен минувших договоры, // Плоды наук, добро и зло, // И предрассудки вековые, // И гроба тайны роковые, // Судьба и жизнь в свою чреду, // Все подвергалось их суду»), Пушкин куда более подробно освещает их отношение к любви («Но чаще занимали страсти // Умы пустынных моих...»):

Блажен, кто ведал их волненья
И наконец от них отстал;
Блаженней тот, кто их не знал...

Резко контрастны по отношению к угаснувшим страстям «инвалида любви» восторженные чувства Ленского: всепоглощающая страсть, освещенная поэтическим воображением, возвышенными мечтами, пламенными восторгам:

Ах, он любил, как в наши лета
Уже не любят; как одна
Безумная душа поэта
Еще любить осуждена:
Всегда, везде одно мечтанье,
Одно привычное желанье,
Одна привычная печаль.

Так сказано не о видениях в ночи, а о реальных любовных отношениях Ленского с Ольгой, отношениях по-юношески искренних, восторженных, но «обрамленных» обязательными романтическими аксессуарами:

Он рощи полюбил густые,
Уединенье, тишину,
И ночь, и звезды, и луну...

В этой части романа авторское начало выражено не так явно, как ранее.

Показывая любование героев красотой луны, автор прибегает к нарочито сниженной бытовой речи:

Но нынче видим только в ней
Замену тусклых фонарей.

Над выбором Ленского, который предпочел «задумчивой», подлинной поэтической Татьяне банальную, похожую на других Ольгу («...любой роман // Возьмите и найдете верно // Ее портрет...»), автор также иронизирует. Показательно, что Онегин как бы разделяет здесь позицию автора, определяя Ольгу с усмешкой: «кругла, красна лицом она, // Как эта глупая луна // На этом глупом небосклоне».

Подчеркивая идеализированный характер любви Ленского, В. Г. Белинский писал: «Он полюбил Ольгу,— и что ему была за нужда, что она не понимала его, что, вышедши замуж, она сделалась бы вторым, исправленным изданием своей маменьки, что ей все равно было выйти — и за поэта, товарища ее детских игр, и за довольного собою и своею лошадью улана?»

Возвышенный романтик Ленский хорошо вписывается в патриархально убогий быт поместного дворянства. До знакомства с Онегиным мы видим его в гостях у какого-то помещика, где Ленского усиленно обхаживают как завидного жениха:

Зовут соседа к самовару,
А Дуня разливает чай;
Ей шепчут: «Дуня, примечай!»
Потом приносят и гитару:
И запищит она (бог мой!):
Приди в чертог ко мне златой!..

Да и в самом Ленском романтическая восторженность странным образом уживается с обыденностью. Читая Ольге «нравоучительный роман», Ленский «пропускает, покраснев», «две, три страницы... опасные для сердца дев». В то же время «плененный... красами Ольги молодой», он самодовольно их смакует перед Онегиным: «Ах, милый, как похорошели // У Ольги плечи, что за грудь!». И тут же, не меняя интонации, как говорится, на одном дыхании: «Что за душа!» Эти перепады смысла и стиля, когда в одном ряду оказываются высокое и сниженно-бытовое, стоят Дуни с ее самоваром, гитарой и арией из оперы «Днепровская русалка». Не приходится сомневаться: создатель образа Ленского невысокого мнения о туманном романтизме. Тем, однако, отношение Пушкина к этой теме не исчерпывается.

Авторская ирония здесь лишена какой-либо злости, язвительности, она исполнена добродушной снисходительности. Скорее всего потому, что Пушкин видит в неустойчивой позиции Ленского проявление юношеской экзальтации. И ему дорога сама пора молодости, поэтических увлечений. Эти чувства он выражает уже открыто. Вместе с читателем сожалеет о безвременной гибели Ленского:

Друзья мои, вам жаль поэта:
Во цвете радостных надежд,
Их не свершив еще для света,
Чуть из младенческих одежд,
Увял! Где жаркое волненье,
Где благородное стремленье
И чувств и мыслей молодых,
Высоких, нежных, удалых?

Испытывая жалость к погибшим «чувствам и мыслям молодым», автор в широко развернутом лирическом отступлении размышляет о судьбе Ленского:

Быть может, он для блага мира
Иль хоть для славы был рожден;
Его умолкнувшая лира
Гремучий, непрерывный звон
В веках поднять могла. Поэта,
Быть может, на ступенях света
Ждала высокая ступень...

Либо:

А может быть и то: поэта
Обыкновенный ждал удел.
Прошли бы юности лета:
В нем пыл души бы охладел.
Во многом он бы изменился,
Расстался б с музами, женился,
В деревне, счастлив и рогат,
Носил бы стеганный халат...

В. Г. Белинский убедительно доказывал, что этот второй путь более типичен для такого восторженного мечтателя, как Ленский. Критик, думается, прав. Однако Пушкин отнюдь не случайно предложил и другой исход. Нельзя забывать, что Ленский при всей своей противоречивости полон сил, энергии. И автору именно эта особенность его характера дорога в сравнении с Онегиным. Вот почему так естественно звучит далее исполненный поэзии лирический монолог: «Быть может, он для блага мира...». Не в том ли мечта самого Пушкина — поднять лирой «непрерывный звон в веках»? И не потому ли столько желчной иронии содержится в описании другого финала жизни Ленского? Образ Ленского играет не меньшую, чем Онегина, роль в прояснении авторской концепции жизни: ее смысла и перспектив, назначения человека, особенно талантливого.

Образ Татьяны Лариной обладает в романе тем большей значительностью, что в нем выражены возвышенные идеалы Пушкина. Начиная с III главы Татьяна, наряду с Онегиным, становится основным действующим лицом событий. Но первое знакомство с пушкинской героиней происходит уже во II главе, где рассказывается о семье Лариных.

Самое имя Татьяны, не освященное литературной традицией, воспринимавшееся как простонародное (в примечании Пушкин пишет, что «сладкозвучнейшие греческие имена... употребляются у нас только между простолюдинами»), связано с «воспомянем старины иль девичьей». Этим как бы подчеркивается самобытность девушки, ее несколько обособленное положение даже в собственной семье:

Дика, печальна, молчалива,
Как лань лесная боязлива,
Она в семье своей родной
Казалась девочкой чужой.

Две стихии оказывают воздействие на формирование характера Татьяны, на ее воспитание: иноземная, книжная и национально-народная, причем влияние последней в конечном счете сильнее. Так же как и ее мать в молодости, Татьяна зачитывается сентиментальными романами:

Ей рано нравились романы;
Они ей заменяли все;
Она влюблялася в обманы
И Ричардсона, и Руссо.

Книжное воспитание не могло, однако, заглушить в Татьяне природное, национальное начало, уничтожить в ней те черты личности, которые уходили корнями в народную почву. «Русская душою», Татьяна любит простонародный быт, с его «милый стариной». Она воспитана на фольклорных образах и представлениях. Уже в детстве все сказочное, волшебное, фантастическое нравится ей больше, чем обычные детские забавы (куклы, горелки, вышивание на пяльцах):

...страшные рассказы
Зимую в темноте ночей
Пленяли больше сердце ей.

Некоторыми чертами своего характера Татьяна близка Онегину. Он «для всех... кажется чужим». Она признается в письме к нему: «Вообрази: я здесь одна, // Никто меня не понимает». Татьяна «верит избранной мечте», но и в Онегине отмечается «мечтам невольная преданность». Отличие Татьяны от окружающих ее провинциальных барышень в чем-то напоминает «неподражательную странность» ее избранника. Татьяне присущи ощущения тоски, уныния, задумчивости («Задумчивость, ее подруга // От самых колыбельных дней»). Онегину свойственна особая поза — «С душою, полной сожалений, // И опершись на гранит, // Стоял задумчиво Евгений...». Татьяна «от небес одарена... умом и волею живой», одна из характерных черт Онегина — «резкий, охлажденный ум». А самое главное — и Онегин, и Татьяна резко выделяются в своей среде, возвышаются над нею.

Тем не менее именно в образе Татьяны, а не Онегина воплощены авторские идеалы. Прежде всего потому, что внутренняя жизнь героини обусловлена не светской праздностью, а влиянием красоты вольной природы, мудрости народной. Татьяну воспитала простая русская крестьянка (как пишет Пушкин в одном из черновых вариантов романа, «Фадеевна рукою хилой ее

качала колыбель»). И детство Татьяны проходит «в глуши забытого селенья», среди русских просторов. Потому она любит «на балконе предупреждать зари восход»: «В привычный час пробуждена // Вставала при свечах она». В патриархальном укладе жизни Лариных забавы и удовольствия тесно связаны с традиционными крестьянскими обычаями: «круглые качели, подблюдны песни, хоровод» и пр.

Образ Татьяны как бы овеян песенной поэзией. Фольклорная стихия представлена в романе не в виде цитат, а органически вплетена в общую ткань повествования. Обращение автора к фольклору в романе всегда связано с решением им важных идейно-художественных задач. В данном случае оно помогает глубже раскрыть народный в своей основе характер героини, строй ее мысли и чувств, душевную чистоту и нравственное совершенство.

Особенно явственно чувствуется дыхание народной поэзии в эпизоде разговора Татьяны с нянею (III глава), в картинах святочных гаданий, в сне Татьяны (V глава). Казалось бы, совершенно закономерно для девушки беседовать с няней, гадать, видеть сказочные сны. Здесь важно стремление художника выявить истоки подлинной поэзии, народной нравственности. Пушкин как бы сам погружается в этот гармоничный (хотя далеко не лишенный трудностей) мир. Авторское начало проявляется здесь в самой стилиевой окраске, детализовке, интонационном строе текста. И параллельно звучит открытое признание поэта в любви к героине.

В III главе любовные чувства Татьяны как бы навеяны образами модных сентиментальных романов. Это проявляется в лексическом строе начальных строк главы: «с неизъяснимою отрадой»; «Давно ее воображенье, // Сгорая негой и тоской, // Алкало пищи роковой»; «С каким живым очарованьем // Пьет обольстительный обман». И т. д. В своем лирическом отступлении (риторическое обращение к героине) автор подчиняется избранной стилистической тональности, подстраивается под этот высокий романтический слог:

Татьяна, милая Татьяна!
С тобой теперь я слезы лью;
Ты в руки модного тирана
Уж отдала судьбу свою.
Погибнешь, милая; но прежде
Ты в ослепительной надежде
Блаженство темное зовешь,
Ты негу жизни узнаешь.

Но вот появляется старая русская крестьянка — «Филиппевна седая», и все книжное, наносное исчезает. Мы понимаем, что воображение Татьяны питается в первую очередь сказками

и рассказами старой няни, народными обычаями и обрядами. Хотя в начале разговора с Татьяной няня и сетует на свою старческую память, ясно, что в былые годы из ее уст девочка слышала много народных преданий, легенд и поверий. Филиппевна, как она сама об этом говорит,

Хранила в памяти не мало
Старинных былей, небылиц
Про злых духов и про девиц...

В ответ на настойчивые расспросы Татьяны («...Расскажи мне, няня, // Про ваши старые года: // Была ты влюблена тогда?») эта старая, много пережившая женщина отвечает:

— И, полно, Таня! В эти лета
Мы не слышали про любовь;
А то бы согнала со света
Меня покойница свекровь.

Здесь и в других местах романа воскрешается, по восторженному отзыву Белинского, «яркая картина внутренней домашней жизни народа». Вот черты свадебного обряда:

Недели две ходила сваха
К моей родне, и наконец
Благословил меня отец,
Я горько плакала со страха,
Мне с плачем косу расплели
Да с пеньем в церковь повели.

Под своеобразный аккомпанемент народной песни о любви девицы-красавицы к молодцу изображается свидание Татьяны с Онегиным, так много решившее в жизни Татьяны. А V глава романа уже почти вся сопровождается яркими зарисовками крестьянской жизни, обрамляется народными песнями и поверьями. Начинается глава с картины русской зимы, воспринятой одновременно глазами Татьяны и самого поэта. Причем авторское видение совпадает с видением героини. Увлеченный чистыми красками и бытовыми приметами деревенской зимы, автор как бы спорит с утонченным читателем, привыкшим к совершенно другим видам:

Но, может быть, такого рода
Картины вас не привлекут:
Все это низкая природа;
Изящного не много тут.

И действительно, мы здесь находим подлинно русский пейзаж, оживленный колоритными фигурами и предметами: крестьянин, дровни, кибитка удалая, дворовый мальчик, салазки, Жучка

и т. д. В романе есть, конечно, и другие «оттенки зимних нег»: достаточно вспомнить знаменитое «морозной пылью серебрится его бобровый воротник». Но в V главе особенно ярко и зримо торжествуют народные представления о красоте, утехах зимы.

В сцене гадания пушкинская героиня прямо уподобляется крестьянским девушкам. Так же как и они, Татьяна любит «мглу крещенских вечеров», верит «преданьям простонародной старины, и снам, и карточным гаданьям, и предсказаниям луны». Описание народных календарных обрядов — святочных гаданий, подблюдных песен — выливается в запоминающуюся картину, важную и для понимания идейно-эстетической сущности романа, и для характеристики Татьяны. Именно здесь изображается, говоря словами Пушкина из его наброска к статье «О народности в литературе», «тьма обычаев, поверий и привычек», воплощается то глубинное понимание национального духа, которое было свойственно поэту.

В этом контексте и сон Татьяны важен не только для сюжетного развития действия, но прежде всего он как бы предопределяет ее дальнейшую судьбу. Фантастические образы сна осмысляются в романе как пророческие: предвещают ссору Ленского с Онегиным, гибель на дуэли Ленского, раскрывают таинственную власть Онегина над душой Татьяны, сулят «печальных много приключений».

В VI главе о Татьяне почти не упоминается. В VII — мы узнаем о посещении Татьяной библиотеки Онегина. Ей открывается «мир иной», она приближается к разгадке характера Онегина, очень быстро интеллектуально развивается, начинает осознавать жизнь во всех ее противоречиях. В Москве ее суждения об умственном убожестве, ограниченности интересов дворянского общества полностью совпадают с авторскими. Автор смотрит на дворянскую Москву глазами Татьяны, разделяет ее недовольство «пустым» светом, где «не видно перемены» и «всё... на старый образец»:

Татьяна вслушаться желает
В беседы, в общий разговор;
Но всех в гостиной занимает
Такой бессвязный, пошлый вздор;
Все в них так бледно, равнодушно...

Как когда-то Онегина в первой главе, так теперь Татьяну автор вводит в круг своих друзей: «К ней как-то Вяземский подсел // И душу ей занять успел».

Роман завершается качественно новым обобщением. Происходит встреча Татьяны и Онегина (VIII глава), много переживших и передумавших, глубоко осознавших смысл бытия. В своих суждениях оба они поднимаются до уровня автора. Пушкинская позиция и взгляд на жизнь Онегина вновь гораздо теснее, чем

раньше, сближаются. И теперь уже сам поэт, вступаясь за Онегина, отстаивая его от нападков светской толпы, гневно вопрошает тех, кто не способен понять его духовных стремлений:

— Зачем же так неблагоприятно
Вы отзываетесь о нем?
За то ль, что мы неугомонно
Хлопочем, судим обо всем,
Что пылких душ неосторожность
Самолюбивую ничтожность
Иль оскорбляет, иль смешит,
Что ум, любя простор, теснит,
Что слишком часто разговоры
Принять мы рады за дела,
Что глупость ветрена и зла,
Что важным людям важны вздоры
И что посредственность одна
Нам по плечу и не странна?

Преображенный Онегин впервые высоко оценивает внутренний мир Татьяны. Он обретает способность полюбить ее возвышенно и страстно. Его письмо к Татьяне дышит глубоким чувством:

Нет, поминутно видеть вас,
Повсюду следовать за вами,
Улыбку уст, движенье глаз
Ловить влюбленными глазами,
Внимать вам долго, понимать
Душой все ваше совершенство,
Пред вами в муках замирать,
Бледнеть и гаснуть... вот блаженство!

Слова Онегина не просто зеркально отражают былое послание Татьяны, некогда девочки «несмелой, влюбленной, бедной и простой». По силе страсти, напряженности переживаний онегинское письмо отличается от простодушно-целомудренного признания героини. Онегин воистину, как писал В. Г. Белинский, бросается в борьбу за любимую «без надежды на победу, без расчета, со всем безумством искренней страсти, которая так и дышит в каждом слове его письма». Но и Татьяна встречает Онегина зрелой женщиной, сумевшей пронести через всю жизнь свою единственную любовь к нему.

Оба стоят на пороге небывало полного взаимопонимания. Оба обладают завидной душевной силой. Тем не менее автор не считает возможным их счастье.

Такой финал по логике характеров героев закономерен. Цельная по натуре, верная долгу, воспитанная в традициях народной нравственности, Татьяна не может построить свое счастье

на страданиях и горе другого человека — своего мужа. И хотя она продолжает по-прежнему любить Онегина, в ее борьбе чувства и долга долг одерживает верх:

Но я другому отдана;
Я буду век ему верна.

И все-таки в конечных событиях романа не только завершение личных отношений Онегина и Татьяны. Здесь претворился авторский идеал мятежной, вечно ищущей духовных дерзаний личности, не способной на полумеры и компромиссы. Чем мучительнее испытания, трагичнее ситуации, тем ярче разгорается энергия духовных запросов. Но именно в них — перспектива дальнейшего поиска. В этом смысле «Евгений Онегин» превосходит все более поздние открытия русского романа: Лермонтова, Гончарова, Тургенева, Достоевского, Толстого.

Белинский пророчески предрек роману бессмертие: «Пусть идет время и приводит с собою новые потребности, новые идеи, пусть растет русское общество и обгоняет «Онегина»: как бы далеко оно ни ушло, но всегда будет оно любить эту поэму, всегда будет останавливать на ней исполненный любви и благодарности взор...»

СОВЕТУЕМ ПРОЧИТАТЬ

Кулешов В. И. Жизнь и творчество А. С. Пушкина.— М., 1987.

Автор книги поставил перед собой задачу представить в целостной картине обстоятельства жизни поэта, постичь черты его характера и личности, тайны художественного творчества, величие и народность его созданий. В книге много места уделяется психологии творчества Пушкина, а там, где не хватает фактов для окончательных суждений, автор книги оставляет место для обоснованных предположений и догадок.

Лотман Ю. М. Роман А. С. Пушкина «Евгений Онегин»: Комментарий.— Л., 1980.

Понять «Евгения Онегина», не зная окружающей Пушкина жизни — от глубинных движений эпохи до «мелочей» быта, — невозможно. Книга Ю. М. Лотмана в значительной мере восполняет этот пробел. Она знакомит читателя с эпохой, изображенной в романе, историческими лицами, событиями, литературными произведениями, с предметами и явлениями быта как вещественного (бытовые предметы, одежда, еда), так и нравственного (понятие чести, специфика этикета, правила и нормы поведения). В книге раскрывается хронология работы Пушкина над «Евгением Онегиным», проблема прототипов, дается основная литература по роману Пушкина. В книге мы находим интереснейшие для современного читателя сведения о дворянском быте онегинской поры, об образовании и службе дворян, об интересах и занятиях дворянской женщины, о светских развлечениях того времени. Все это помогает глубже понять и оценить своеобразный «энциклопедизм» пушкинского романа.

Степанов Н. Л. Лирика Пушкина: Очерки и этюды.— 2-е изд.— М., 1974.

Написанная взволнованно и страстно, с большой любовью к великому русскому поэту, книга Н. Л. Степанова раскрывает читателю красоту мысли, красоту жизни, красоту чувства поэта, помогает уяснить основной смысл и содержание лирики Пушкина, ее непреходящее историко-литературное, идейное и художественное значение.

«ВСЯ ГРОМАДНО НЕСУЩАЯСЯ ЖИЗНЬ»

ПОЭМА Н. В. ГОГОЛЯ «МЕРТВЫЕ ДУШИ»

«Мертвые души» Гоголя — творение столь глубокое по содержанию и великое по творческой концепции и художественному совершенству формы, что одно оно пополнило бы собою отсутствие книг за десять лет и явилось бы одиноком среди изобилия в хороших литературных произведениях» (В. Г. Белинский).

Столь высокая оценка «Мертвых душ» была дана Белинским в конце 1843 года. С момента этого высказывания прошло почти полтора века. Но и по сей день феномен Гоголя поражает с не меньшей силой. В чем причина? Легко как будто ответить: в гениальности создателя «Мертвых душ». Но такое объяснение будет слишком неконкретным, общим. Ведь каждый великий художник имеет свои, особые истоки и импульсы творчества. Имел их и Гоголь.

Необычная история написания «Мертвых душ» уже таит в себе немало удивительного. С глубоким удовлетворением Гоголь работал над поэмой 17 лет: от первоначального замысла (1835) до последних фрагментов и штрихов перед самой смертью (1852). Завершив наконец «Мертвые души», сжег их второй том. Вначале хотел изобразить «всю Русь» «с одного боку». А дал картину небывало разностороннего охвата явлений. Воспринимал «Мертвые души» «предлинным романом». И назвал — поэмой. Можно привести другие примеры странных несовпадений. Но лишь для того, чтобы подчеркнуть оригинальность человеческой и творческой индивидуальности Гоголя.

Писателю всегда было «тесно» в одной сфере деятельности, в одном направлении творчества, в одном жанре литературы. Душа Гоголя жаждала союза между самоуглублением и широкой общественной деятельностью, проникновением в противоречия сущего и возвышением к гармоничным формам жизни, строгой объективностью выводов и изображением собственных, сокровенных раздумий. Этим устремлениям вполне отвечали могучие возможности художника. Он, однако, руководствовался отнюдь не только литературными задачами. Все свои помыслы Гоголь отдавал России, будущему возрождению ее народа. «Сколько я себя ни помню, — писал Гоголь в «Авторской исповеди», — я всегда стоял за просвещение народное».

Долгие годы Гоголь искал наиболее целесообразный, предназначенный именно для него путь служения России. И в этом видел свое единственное призвание. Он пишет работы по истории, начинает читать лекции в университете. Творчество воспринимается Гоголем так же, как деятельность на благо родине. Но твердой уверенности в предпочтительности художественной практики он так и не обрел. И даже после создания гениальных произведений сомнения возвращаются. Не случайно и в начале самостоятельной жизни (в университете), и в конце ее («Выбранные места из переписки с друзьями») Гоголь считал более действенным для себя непосредственное обращение к людям со словом истины и любви. В такой потребности Гоголя — источник «субъективности», «лиризма», которым окрашена его проза. В «Мертвых душах» исповедальные мотивы приобретают особую значимость.

Сомнения в правильности избранной им дороги, то усиливаясь, то затухая, постоянно сопровождают писателя. Он развивался и шел вперед через целый ряд духовных переломов и кризисов. Так, судьба одного из первых его творений — «Ганц Кюхельгартен» (1829) — сходна с судьбой 2-го тома «Мертвых душ»: только ранняя идиллия была скуплена и уничтожена, будучи изданной, а последнее — «поэма» — в рукописи.

Спустя пять лет после «Ганца Кюхельгартена» Гоголь пишет М. П. Погодину: «Какой ужасный для меня 1833-й год! Боже, сколько кризисов! Настанет ли для меня эта благотворительная реставрация после этих разрушительных революций? Сколько я начинал, сколько пережег, сколько бросил! Понимаешь ли ты ужасное чувство: быть недовольным самим собой... Будь счастлив и не знай его — это одно и то же, это нераздельно. Человек, в которого вселилось это адское чувство, весь превращается в злость, он один составляет оппозицию всего, он ужасно издевается над собственным бессилием...»

Страдающая душа художника, захваченная сюжетом «Мертвых душ», навеянным А. С. Пушкиным, на какое-то время успокоилась: старший современник помог взглянуть на творчество серьезно. «...Я принялся за «Мертвые души», — писал Гоголь В. А. Жуковскому из Парижа в 1836 году, — которые было начал в Петербурге. Все начатое переделал я вновь, обдумал более весь план и теперь веду его спокойно, как летопись. (<...> Вся Русь явится в нем! Это будет первая моя порядочная вещь, — вещь, которая вынесет мое имя». Однако «спокойное, летописное» начало неразделимо слито с мощным и живым потоком раздумий о русской жизни, обществе, народе, настоящем и будущем страны. В том же 1836 году, после постановки «Ревизора», Гоголь сам сказал о необходимости «творить с большим размышлением». Этот принцип воплощен в «Мертвых душах». Можно ли удивляться неиссякаемой власти «Мертвых душ» над читателем? В поэме ярко, зримо отражены неминуемые следствия

деградации определенных слоев российского общества. И вместе с тем — мечта о возрождении страны, вера в изначальные силы народа. «Мертвые души» мобилизуют наше критическое отношение ко всем порочным явлениям и активизируют самые высокие устремления.

Социальная почва, на которой процветали чичиковы, маниловы, собакевичи, давно разрушена. А зло бюрократизма, приспособленчества, накопительства продолжает мешать человечеству. Разящая сатира Гоголя необходима и нашему времени. Важно, может быть, даже более, и другое. В произведении — пугающая картина разобщенности людей, их отчуждения от подлинного смысла жизни. Писатель запечатлел выморочное существование. Мертвые души окончательно утратили способность по-настоящему видеть, слышать, думать. Их поведение, механическое, заданное раз и навсегда, подчинено единственной страсти — приобретать: материальные блага, положение в обществе, чины на службе. Человек потерял человеческое лицо. А это уже не смешно — страшно. Такая участь подстерегает каждого, кто отвернется от неповторимо многообразного духовного бытия. Страстное желание художника пробудить сонное человеческое сознание созвучно любой эпохе застоя.

Взволнованная мысль о родине привела Гоголя к отказу от первоначального замысла «Мертвых душ» — повествования о «ябеднике» и двух-трех «плутах». Воссозданный художником мир предельно укрупнился, его осмысление углубилось. Гоголь не мог быть равнодушным «летописцем». Он активно противодействует злу. Прежде всего — в своих предчувствиях светлого грядущего. Жажда добра, справедливости, красоты «торопит» писателя. Так возникает побуждение совместить объективное изображение мира с авторским поиском Прекрасного.

К гоголевскому «пафосу субъективности» Белинский относился двойственно. Многие лирические отступления он оценил высоко. Скажем, о грустной доле реалиста, вызывающего своими произведениями о тяжелом положении страны ненависть светской «черни». Или — отступления, реплики, замечания (типа: «Эх, русский народец! Не любит умирать своею смертью!») в защиту народа. Такого рода авторские размышления критик назвал «гуманной субъективностью». Одновременно он справедливо сомневался в возможности (заявленной уже в I томе поэмы) найти реальные прототипы «мужа, одаренного божественными доблестями», и столь же идеальной «девицы»: «обещано так много, что негде и взять того, чем выполнить обещание». Нельзя не согласиться с таким суждением. Тем не менее нельзя не учитывать и логику творческих исканий писателя. После написания I тома он почувствовал необходимость выразить свои идеалы во всей их полноте. Авторские переживания при виде общественных пороков требовали уравновешенного изображения гармонических отношений. С этой целью и создается II том поэмы.

Сам Гоголь полагал уравновесить в поэме «запас» лирической силы (которая позволит ему выявить достоинства русского человека) и «запас» «силы смеха» (которая вскроет недостатки отечественной жизни). На деле столь резкого разграничения двух направлений в I томе не произошло. Лирические отступления вовсе не обязательно противостоят критике, нередко в них — раздумье о негативных явлениях действительности. С другой стороны, сатирические персонажи иногда успешно «доносят» до читателя высокое мнение автора о русском крестьянстве (вспомним рассуждения Собакевича об удивительном мастерстве и силе своих крепостных).

Субъективно-исповедальная и объективно-изобразительная линии в I томе гармонично переплетаются. Это помогает писателю раскрыть конкретные черты эпохи. В содержании же поэмы негативные наблюдения и раздумья писателя все-таки преобладают. Поэтому у него и появляется мечта найти некоего «мужа, одаренного божественными доблестями».

Во II томе «Мертвых душ» Гоголь делает попытку реализовать эту мечту. Более того, — оправдать несостоятельность сущего с точки зрения «человека вообще и души человека вообще». Отвлечение от жизненного материала, обусловленности характеров, ставка на общечеловеческие, якобы неизменные добродетели приводят к созданию умозрительных картин и образов. Великий художник сам понял это и сжег свою рукопись.

Гоголевская сатира адресована противоречиям самой действительности. Деградирующие сословия общества четко очерчены в разных группах персонажей: уездное дворянство (Собакевич, Манилов, Плюшкин, Ноздрев, Коробочка), губернское чиновничество и дворянство (от губернатора до Ивана Антоновича — «кувшинного рыла»), предприниматели — нового типа (Чичиков), дворовые, слуги, крестьяне (Селифан, Петрушка и др.), столичное дворянство и чиновничество («Повесть о капитане Копейкине»). Гоголь обнаруживает блестящее художественное мастерство, находит остроумные приемы разоблачения «антигероев» в этих ярких характеристиках.

Писатель умело выделяет «говорящую» деталь внешнего облика героя. Сразу создается зрительное впечатление живого лица, выявляется психологическая сущность персонажа. Вспомним сходство с медведем, косолапость Собакевича, расплывчатость черт пустослова Манилова. Или, скажем, облик Ивана Антоновича — «кувшинного рыла»: «вся сердцевина лица выступала у него вперед и пошла в нос». Точность зарисовки, соответствующей типу поведения героя, столь высока, что одна она может дать представление о социальном явлении. В последнем примере — нос чиновника, привыкшего «вынюхивать» взятки.

В «Мертвых душах» портрет обладает редкой глубиной индивидуализации. Каждый штрих, выразительный сам по себе, — неотъемлемая часть всей фигуры персонажа. Все в ней неповто-

римо: жест, манера говорить, передвигаться и т. д. Вместе с тем при обрисовке героя автор постоянно соотносит его с определенным, распространенным в массе типом человека. «Кувшинное рыло» не придумано писателем. Образ этот бытует в народе. О Манилове сказано: «Ни то, ни се...» — тоже потому, что так говорят о людях такого характера.

Не менее поражает гоголевская способность вложить в уста тупых обывателей «разоблачительные» речи. Любой из них, разумеется, высказывается о своем и по-своему. Но источник подобной потребности общий. Все они и не подозревают о том, что обычные, привычные их разглагольствования обнаруживают прежде всего их убогость, глупость, грубость, ханжество. Собакевич об инспекторе врачебной управы: «...он также человек праздный и, верно, дома, если не поехал куда-нибудь играть в карты, да еще много есть, кто поближе, — Трухачевский, Бегушкин, они все даром бременят землю!» Сведения верны. Но достаточно послушать Собакевича, чтобы убедиться, что он считает себя лучше всех, а в поношениях близких находит единственное удовольствие. Чем больше откровенничает «медведь», тем яснее становится: наступать на чужие ноги не дурная привычка, а сущность его натуры.

Не только «ругатель» Собакевич, но и другие персонажи «демонстрируют» самые затаенные и смешные стороны своего характера. Автор позволяет выговориться Ноздреву, Манилову и т. д. Бессознательно они выбалтывают: один — свою наглость и глупость, другой — пустое, никчемное фантазерство.

В «Мертвых душах» все: затейливые фамилии, предметы быта, туалета — выполняет резко обличительную функцию. Вот губернский бал: «Галопад летел во всю пропалую: почтмейстерша, капитан-исправник, дама с голубым пером, дама с белым пером, грузинский князь Чипхайхиидзев, чиновник из Петербурга, чиновник из Москвы, француз Куку, Перхуновский, Беренбеновский — все поднялось и понеслось».

Таково краткое и на редкость емкое обобщение. Типичный образец авторских описаний. Здесь будто спокойная и даже доброжелательная зарисовка. Но уже первое слово «галопад» воспринимается в двух значениях: музыки (галоп) и скачки лошади (!). Далее нас поражает сочетание, вызывающее ощущение редкой пестроты: исправник и князь, француз Куку и чиновник. В этом обществе они равны. Наконец, как содержательны будто случайные повторы (вместо дам — их перья; чиновник из Москвы и чиновник из Петербурга)! Однотипность посетителей была очевидна. Все венчают говорящие фамилии: Перхуновский, Куку, Беренбеновский. Стремление раскрыть бессмысленность балльных «скачек», ирония автора здесь не вызывает сомнений. В произведении есть и подробные описания, например усадьбы Манилова, Плюшкина и т. д. Предметы, их расположение — все, казалось бы, подчеркивает сущность характеров.

Что помогает подобной выразительности? Разумеется, экспрессивно окрашенное слово, эмоционально насыщенная интонация повествования. Объективно верное воспроизведение действительности, типические фигуры, обстоятельства, явления многократно усилены авторской иронией (от усмешки до сарказма). Конкретные детали уплотнены, краски сгущены до предела. Отдельные черты героев вырастают до обобщающих образов. Потому и утвердились в жизни такие широкие понятия, как «маниловщина», «чичиковщина», «дубинноголовая» (тупая накопительница), «человек-кулак», «кувшинное рыло» — чиновник-взяточник и пр.

Активность эмоционального начала в повествовании особенно ощутима там, где речь идет о большом мире человеческого бытия. Так, пейзажная живопись в произведении обладает редкой гибкостью и многофункциональностью. Картины природы призваны передать не только состояние персонажей, но и сложную гамму авторских переживаний, которые неоднозначны. Автору кругом видится либо «чушь и дичь по обеим сторонам дороги», либо «небо, далекое, высокое, там, в недоступной глубине своей, звучно и ясно раскинувшееся!». Иногда пейзаж зримо подчеркивает несовместимость жалкого прозябания мертвых душ с неисчерпаемой силой земли. Буйно разросшийся сад Плюшкина воспринимается как «приговор» угасающей, убогой его жизни.

В гоголевских пейзажах — устойчивые для всей поэмы средства образительности. Обычно какое-то характерное качество той или иной зарисовки укрупнено повторами («чушь и дичь»; «далекое, высокое»). Причем, если оттенено отрицательное явление, автор нередко обращается к сниженным, просторечным выражениям. Если говорится о подлинной красоте, звучит высокая лексика. Стилиевая неоднородность объяснима. «Чушь и дичь» проистекает от ущербной человеческой деятельности. «Далекое небо», наоборот, высоко сияет над грешной землей.

Вдумаемся в картину небесной красоты. Как богата она! В ней несомненное присутствие небывалого могущества и свободы: «звучно и ясно раскинувшееся». Но и таинственной, неподвластной людям сущности — «недоступной глубины». Писатель выразил здесь свой идеал Прекрасного. Одновременно — ограниченность познания и вечное стремление к непостижимым высотам.

По своему содержанию, даже в каждом малом его звене, а не по внешней канве сюжета, «Мертвые души» — произведение новаторское, смело развивающее традиции русской литературы, в частности опыт создателей «Путешествия из Петербурга в Москву», «Горя от ума», особенно — автора «Евгения Онегина». Наряду с этими великими творениями «Мертвые души» открыли громадные возможности реалистического искусства. Но даже по сравнению с гениальным романом «Евгений Онегин» поэма Гоголя — плод осмысления новой эпохи — заметно обогатила художественно-реалистическое исследование русской действительности, достигая энциклопедического охвата различных сторон

жизни. Для воплощения грандиозного по объему содержания Гоголь осваивает оригинальную синтетическую структуру, отрицая устоявшиеся формы сентиментально-романтических путешествия и романа.

В сюжете поэмы нет захватывающих приключений и любовных сцен. Главный герой поэмы спокойно и как-то буднично перемещается в пространстве и во времени, лишь изредка встречая на своем пути осложнения (в лице бузотера Ноздрева). Но афера Чичикова, решившего нажиться на ревизских душах умерших крестьян, позволяет проникнуть в противоречия общественного и государственного строя России. Похождения Чичикова дают возможность объединить в повествовании громадный массив жизненного материала. В зависимости от характера его пластов автор выступает как иронический бытописатель, психолог-исследователь, сатирик. И всюду — как лицо, осмысливающее сложные социальные, духовные, эстетические проблемы своего времени и перспективы будущего.

В VII главе I тома «Мертвых душ» Гоголь причисляет себя к писателям, дерзнувшем «вызвать наружу все, что ежеминутно перед очами и чего не зрят равнодушные очи,— всю страшную, потрясающую тину мелочей, опутавших нашу жизнь»: «И долго еще определено мне чудной властью идти об руку с моими странными героями, озирать всю громадно несущуюся жизнь, озирать ее сквозь видимый миру смех и незримые, неведомые ему слезы!» Вот основной принцип Гоголя-художника.

«Ошибочно было бы думать,— писал Н. Г. Чернышевский,— что сильнейшее впечатление, производимое «Мертвыми душами»,— смех: напротив, эта книга очень серьезная и грустная. Все лица в ней живые, все имеют глубокий смысл для того, кто хочет постичь нашу жизнь...» По глобальности и разносторонности постижения сущего I том поэмы является самостоятельным законченным произведением.

«Идти об руку со странными героями, озирать всю громадно несущуюся жизнь...» Взгляд автора, следовательно, подвижен во времени и пространстве. Это и помогает ему в одном произведении отобразить разные стороны действительности, сопровождая описания философскими раздумьями о человеческом бытии вообще. Посмотрим, как достигает художник союза этих начал. Обратимся к тексту.

В первой главе изображен приезд Чичикова в губернский город. Характеристика городского «благополучия» через восприятие Чичикова необходима для фабульного развития «Мертвых душ». Но писатель заметно раздвигает границы изображения. Скажем, вводит в текст отрывок из газет, преувеличивших размеры деревьев в городе, которые на самом деле были «не выше тростника»: «город наш украсился, благодаря попечению гражданского правителя, садом, состоящим из тенистых, широковетвистых деревьев, дающих прохладу в знойный день». Оригиналь-

ный прием выявляет комическое несоответствие истинного положения вещей в городе их трактовке прессой. Скрытая ирония автора помогает глубже понять фальшивость общественных устоев. Думается, однако, саркастическая усмешка обращена и к более значимым явлениям.

Гипнотизирует подбор опорных понятий в импровизированной газетной заметке: городской правитель, сад, прохлада в знойный день. По заметке получается, что она, власть, содействует облегчению положения людей. Но читатель знает: сада не было. Из логической цепи выпадает указание на добродетельное действие. И остаются два звена: правитель — и знойный день. Рождается «подтекстовый» символ власти, при которой горожанам «жарко». Так углубляется философский смысл отдельных элементов повествования.

На второй день Чичиков делает визиты «городским сановникам», а вечером посещает «домашнюю вечеринку» у губернатора, где знакомится с помещиками Маниловым, Собакевичем, Ноздревым. Затем гость города — на обеде и ужине у полицмейстера. И всюду ироническое повествование вскрывает основы существования города, отношений чиновников и помещиков. В самом деле, автор словно «идет об руку» со своими «странными героями». Положительные эмоции и суждения персонажей приобретают противоположный смысл. А кроме того, как мы уже говорили, писатель устанавливает внутреннюю их близость определенному типу людей: «человек-кулак»; «ни то, ни се...». Авторская мысль стремится изучить общественную психологию, даже ее толкование в народных речениях.

Во II главе открывается серия загородных визитов Чичикова к помещикам, пригласившим его на вечере у губернатора к себе. В путешествии Чичикова, сопровождают его слуги. Их также весьма колоритно характеризует писатель. Особенно лакея Петрушку, с его страстью к процессу бессмысленного чтения, и кучера Селифана. Здесь много остроумных наблюдений и замечаний. Гоголь не ограничивается только объективной картиной. Она становится истоком обобщений иного порядка: «Но автор весьма совестится занимать так долго читателей людьми низкого класса,— пишет Гоголь,— зная по опыту, как неохотно они знакомятся с низкими сословиями. Таков уж русский человек: страсть сильная зазнаться с тем, который хотя бы одним чином был его выше, и шапочное знакомство с графом или князем для него лучше всяких тесных дружеских отношений».

Может сложиться ошибочное ощущение, что в этом лирическом отступлении выражено представление автора о русских людях вообще. Нет. «Низкие сословия» сразу выведены из-под «подозрения». Чинопочитание закреплено за другими слоями российского населения, т. е. за меньшинством. Тем не менее верная критика обывателя, мещанской психологии не теряет выразительных «отечественных» признаков.

Раздумья писателя о нравах общества получают развитие благодаря воспроизведению дальнейших дорожных впечатлений героя. Как бы глазами Чичикова, а по сути своим чутким оком автор видит печальные картины русской природы, «загрустившей» при виде убогих деревень, расположенных вдоль проезжего тракта. Здесь размышления о «низких сословиях» приобретают новый оттенок. Теперь понятно, о каком русском человеке говорил автор. Но, пожалуй, не это главное.

Ощущается участие самой матери-земли к судьбе русских сел. Прекрасное зеленое царство с грустью воспринимает жалкие, бедные крестьянские поселения. Так передано глубокое авторское сочувствие народу, мысль о его слитности с природой. С другой стороны,— о недопустимости социальной дисгармонии на фоне вечного совершенства вселенной.

События в «Мертвых душах» развиваются далее, история отношений Чичикова с помещиками и чиновниками идет своим ходом. Ширится пласт сатирических обобщений. И размышления — о русском народе и чужом ему чиновничье-помещичьем мире — получают свое дальнейшее продолжение. Однако этим очень объемным и важным планом нельзя исчерпать содержание «Мертвых душ».

Художника-психолога волнует несовершенство самой природы человека. Мечта о «муже, одаренном божественными доблестями», возникает и укрепляется при созерцании низменных проявлений людей. Гоголь подчеркивает двойственность их натуры.

В главе о Ноздрева писатель подчеркивает ведущую черту его характера: «Есть люди, имеющие страстишку нагадить ближнему. Иной, например, даже человек в чинах, с благородною наружностью, со звездой на груди, будет Вам жать руку, разговорится с Вами о предметах глубоких, вызывающих на размышления, а потом, смотришь, тут же, перед Вашими глазами, и нагадит Вам».

В этих рассуждениях автор как бы не стремится к конкретному изображению героя. Он хочет показать различие между внешним поведением человека и его внутренними склонностями.

Образы Ноздрева, Собакевича, Плюшкина и т. д., при их четкой социальной обусловленности, пробуждают мучительные мысли о темных тайниках человеческой психологии вообще. Чутко улавливает любые ее искажения писатель. Но не менее внимателен он к ярким душевным порывам. Гоголь видит потенциальные возможности человека даже у своих несовершенных персонажей.

С горечью размышляет автор о собственной утрате свежих чувств, о поселившемся в душе его холодном безразличии к окружающему. А затем воссоздает прямо противоположную эмоцию Чичикова при созерцании прекрасной блондинки. Встреча с ней позволяет автору высветить истинную ценность человеческого бытия. В V главе читаем: «Везде, где бы ни было в жизни, среди

черствых, шероховато-бледных и неопратно плеснеющих жизненных рядов ее или среди однообразно-хладных и скучно-опрятных сословий высших, везде хотя раз встретится на пути человеку явление, не похожее на все то, что случалось ему видеть дотоле, которое хотя раз пробудит в нем чувство, не похожее на то, которое суждено ему чувствовать всю жизнь. Везде поперек каким бы то ни было печалям, из которых плетется жизнь наша, весело промчится блистающая радость...»

Социальный исток бесцветного существования силен. Но и природное влечение к «блистающей радости» непреодолимо. Его проявление в скучной действительности особенно отраднo для Гоголя. Позже, в VIII главе, Чичиков познакомится с таинственной незнакомкой. И неожиданно для читателя испытает возвышенные чувства. И Гоголь пишет: «Так уж бывает на свете; видно, и Чичиковы на несколько минут в жизни обращаются в поэтов; но слово «поэт» будет уж слишком». Разве не отражают эти слова мечты о подлинно поэтическом начале в сознании противоречивой личности? Во II томе «Мертвых душ» эта реальная способность станет главным предметом воображения писателя.

Гоголь не случайно соглашался с мнением С. Т. Аксакова, утверждавшего, что «нет человека, который понял бы с первого раза «Мертвые души». Внимание писателя приковано к частным и общим, социальным и общечеловеческим моментам жизни. И все-таки есть здесь всеподчиняющее начало. Оно сказалось уже в принципах изображения «странных героев».

Образы помещиков воплощены в поэме по принципу контраста, поскольку несут в себе различные пороки. Если Манилов сентиментален и слащав до приторности, то Собакевич прямолинеен и груб. Полярны их взгляды на жизнь: для Манилова все окружающие — прекрасны, для Собакевича — разбойники и мошенники. Манилов — беспочвенный фантазер, Собакевич — циничный кулак-выжига. Коробочка напоминает Собакевича скупостью, страстью к наживе, хотя тупость «дубинноголовой» доводит эти качества до комического предела. Обоим «накопителям» противостоят «расточители». Ноздрев пустил по ветру свое состояние. Плюшкин превратил свое в одну видимость. На деле пришедшее к полному упадку хозяйство обоим не может дать доходов.

Но разве не чувствуется некая общность между всеми этими персонажами поэмы? Что бы они ни делали, как бы судьба ни складывалась, в поле их зрения находятся лишь чисто бытовые занятия и интересы. Собственно, один и тот же вопрос: «Для чего живут?» — можно задать с одинаковой уверенностью в неразумности ответа любому из них: Собакевичу и Ноздреву, Манилову и Плюшкину. Крайняя степень бессознательности существования, «легкость в мыслях необыкновенная» — вот единое качество и помещичьего царства, и губернского общества. «Галопадом» скачут они не только на балах. Неведомые никому силы несут их по однообразной, ими же объезженной, истоптанной

жизненной дороге. И думается, отсюда возникает понятие «странных героев». Они, действительно, странны в своих пороках, развлечениях, поведении.

В лирических отступлениях, отдельных замечаниях автора ощущается жгучий интерес к той же мучительной проблеме. С других позиций трудно понять «видимый миру смех и незримые, неведомые ему слезы». Смешна до анекдотичности ложь городской газеты, нелепо тяготение к «шапочному знакомству с графом или князем» («свадьба с генералом»), отвратительны низменные страсти и неискоренимая подлость ради подлости и т. д. Но почему они вызывают слезы? Можно, конечно, все объяснить масштабами разложения общества. Однако авторские страдания вызваны не только всеобщим застоем. Писатель не находит вокруг себя живого духа, разумного существа.

Во втором композиционном круге I тома (VII—XI главы) автор продолжает изображать бессмысленную жизнь героев. В основе этой части — сатирическое изображение чиновников гражданской палаты и членов губернского общества (особенно острое в сцене ужина в доме полицмейстера, где завершается оформление покупки Чичиковым душ умерших крестьян). Здесь нам открываются новые грани характера Чичикова. Он предстает в роли «миллионщика», предающегося зыбким иллюзиям будущего счастья, в роли супруга и хозяина. Восхождение «сентиментального» авантюриста кончается, как известно, конфузом: пьяный Ноздрев стихийно, бездумно разоблачает аферу Чичикова с мертвыми душами. Губернские дамы и господа начинают преследовать вновь испеченного «херсонского помещика» с той же бессмысленной силой, с какой только что курили ему фимиам. А сплетни, возникшие вокруг Чичикова, достигают таких невероятных размеров, что выявляется вопиющая глупость их сочинителей.

И в этой части повествования автор не прерывает своего прямого общения с читателем. Он сочувствует тяжелому труду крестьян. Писателя волнует, что несчастные мужики слабеют и теряют способность сопротивляться тяжелым условиям. Вот в чем истоки поведения неповоротливых, бестолковых Митяя и Миняя, загнанной деревенской девчонки, не знавшей, где «право» и «лево».

Раздумья писателя обращены и к более общим процессам действительности. Он подчеркивает путаницу, бесперспективность всех общественных начинаний. Именно так воспринимается оценка работы совета, «где занято было отсутствие одной вещи, которую в простонародье называют толком...». Отсутствие толка — так открыто названа ведущая черта бессмысленной деятельности власть имущих.

Стремясь шире представить состояние мира, писатель включает в произведение так называемые вставные рассказы: о капитане Копейкине, Кифе Мокиевиче и Моккии Кифовиче. Почт-

мейстер предполагает, что Чичиков не кто иной, как капитан Копейкин. В X главу автор вводит внешне будто не связанную с похождениями Чичикова «Повесть о капитане Копейкине» — историю инвалида Отечественной войны 1812 года. Отчаявшись в поисках хлеба насущного, в бесчисленных столкновениях со столичной бюрократией, Копейкин становится атаманом шайки разбойников. Факт этот воспринимается в ряду трагических нелепостей. Из таких нелепостей и складывается общественный уклад крепостнической России.

Гоголю пришлось долго воевать с цензурой, исключившей «Повесть...» из текста поэмы. Однако писатель придавал ей ключевое значение. «Повесть» завершала творческую концепцию I тома, сатира Гоголя затрагивала самые высшие слои русского общества. При публикации «Мертвых душ» история капитана вошла в книгу в сокращенном виде, но все-таки была сохранена.

«Повесть о капитане Копейкине» имеет несомненные внутренние контакты и с размышлениями писателя о подлинном и мнимом патриотизме. «Повесть...» имеет отношение и к предыстории Чичикова.

Рассказ о зарождении и расцвете предпринимательской деятельности Чичикова обладает самостоятельным смыслом. Автор затронул здесь совершенно новый социальный процесс, зарождавшийся в феодальной России, — появление дельцов буржуазного толка. Вместе с тем читатель чувствует всю глубину противоречий страны. Заслуженные патриоты родины не могут найти средств для самого скромного существования. (Отсюда говорящая фамилия — Копейкин.) Лишь потерявшие совесть занимаются ростовщичеством, подлогом, взяточничеством: копят капитал от копейки до миллионов.

Горькая правда капитана Копейкина незримо присутствует и в рассуждениях писателя о тех ленивых душой читателях, которые не хотят знать истину. Они «накапливают себе капиталы, устраивают судьбу свою за счет других». А когда прочтут о своей ничтожной жизни, «выбегут со всех углов, как пауки, увидевшие, что запутались в паутину мухи, и подымут вдруг крики». «Философия» Кифы Мокиевича тоже основана на стремлении сокрыть истину для сохранения личного спокойствия. Развенчание этого хитреца — завуалированный ответ Гоголя мнимым радениям об отечестве: пусть у нас будут любые безобразия, но говорить о них нельзя. Наступательная позиция писателя против лжепатриотов необычайно актуальна и для нашего времени.

Книга Гоголя, исполненная мужественной и мудрой правды о жизни, завершается лирическим раздумьем о судьбах родины. Большой эмоциональной силой проникнута авторская вера в ее развитие.

Образ Руси-тройки утверждает мысль о неостановимом движении родины, выражает мечту о ее будущем и надежду на появ-

ление настоящих, «добродетельных» людей, способных спасти страну.

И том «Мертвых душ», безусловно, выглядит законченным произведением. С точки зрения автора, эта завершенность, однако, относительна. Через несколько месяцев после выхода из печати книги Гоголь писал: «Полное значение лирических намеков может изъясниться только тогда, когда выйдет последняя часть». В заключительной главе I тома автор взволнованно говорит о том времени, когда «предстанет несметное богатство русского духа... Подымутся русские движения... И увидят, как глубоко заронилось в славянскую природу то, что скользнуло только по природе других народов...» Писатель хотел отразить именно духовный подъем своих соотечественников.

Последующая работа над поэмой, продолжительная, мучительная, не удовлетворяла исключительно требовательного к себе писателя. В 1845 году он сжигает первый вариант второго тома «Мертвых душ», а в конце жизни, в 1852 году, — второй вариант.

Найденная часть черновиков представляет собой пять глав ранней редакции и пять глав позднейшей. По всей видимости, Гоголь хотел внести существенные изменения в самые принципы воссоздания жизни. Так биография Чичикова оказывалась теперь в центре произведения и как бы требовала дальнейшего развития. Путь персонажа, возможно, должен был конкретизировать высказанное в изданной части поэмы предположение: «И, может быть, в сем же самом Чичикове страсть, его влекущая, уже не от него, и в холодном его существовании заключено то, что потом повергнет в прах и на колени человека перед мудростью небес. И тайна, почему сей образ предстал в ныне являющейся на свет поэме». «Положительный» опыт воплощен и в другом герое сохранившихся черновиков — помещике Костанжогло. Тем не менее показательно: в первой главе второго тома автор обещает продолжить изображение «бедности нашей жизни». И намерение это реализуется.

В дошедших до нас отрывках сожженной рукописи не тускнеет редкий талант Гоголя — сатирика и исследователя заштатной России. Сюжет здесь тоже связан с путешествием Чичикова в поисках мертвых душ. Их немало и среди живых: «копнитель неба», «увалень, лежебока, байбак» Тентентников; генерал Бетрищев, тупой, грубый солдафон, перенесший в свое имение армейские нравы; помещик Петр Петрович Петух, «барин-арбуз», целью жизни которого (несмотря на то что имение его заложено и перезаложено) является стремление больше и вкуснее поесть и закормить любого постороннего человека, и многие другие.

Во II томе под авторским критическим прицелом — окончательно разрушенная усадебная Русь. Гоголь варьирует (и очень образительно, ярко) типы Ноздрева и Плюшкина. Все персонажи — «небокопители». Но, может быть, именно факт сходства «странных героев» I и II томов и не устраивал Гоголя. Творчество

в таком направлении не могло дать качественно нового произведения. Вот почему писатель стремится создать противоположные вырожденцам образы: рачительного и умного хозяина Костанжого, благодетеля крестьян; добрейшего и честнейшего купца, винного откупщика Муразова; одухотворенную и чистую генеральскую дочь Улиньку Бетрищеву.

Сами по себе идеалы писателя: создание совершенных форм труда и жизни, воспитание высоких чувств и помыслов — не вызывают сомнения. Однако единственным средством утверждения положительного героя стало авторское воспевание нереально абсолютизированного добра. Произошло то, чего так боялся Белинский: мотивы эти «сделались комическими — по крайней мере в патетических местах», от поэмы вдруг повеяло фарсом. И художник, видимо, первым почувствовал фальшь, предав огню плод долгого своего труда.

Н. Г. Чернышевский видел две возможные причины «фальшивой идеализации» во втором томе «Мертвых душ»: «либо от произвола автора», либо в результате «искреннего, произвольного, хотя и несправедливого убеждения». Критик справедливо склонялся ко второму объяснению. Очень важный момент. Он углубляет наше представление о трагическом мироощущении гения классического искусства. Мучительное разочарование писателя многократно обостряло его жажду истинных, жизнестойких достижений родины.

Гоголь буквально тосковал об активном, честном, добром, смелом характере. «Где же тот, кто бы на родном языке русской души нашей умел бы нам сказать это всемогущее слово: вперед!, которого жаждет повсюду, на всех ступенях стоящий, всех сословий, знаний и промыслов русский человек?» — спрашивает Гоголь в одном из лирических отступлений II тома.

Безответность этого вопроса не умаляет величия подвига создателя «Мертвых душ» — большого, сложного лиро-эпического полотна, одного из шедевров русской литературы. Оно требует серьезного, вдумчивого к себе отношения. В. Г. Белинский верно заметил: «Как всякое глубокое создание, «Мертвые души» не раскрываются вполне с первого чтения даже для людей мыслящих: читая их во второй раз, точно читаешь новое, никогда не виданное произведение. «Мертвые души» требуют изучения».

СОВЕТЕМ ПРОЧИТАТЬ

Десницкий В. А. Статьи и исследования.— Л., 1979 (статья «Задачи изучения жизни и творчества Гоголя»).

В книге дается обзор критической литературы о Гоголе, начиная с Белинского и Чернышевского и кончая В. Переверзевым. Рассматриваются проблемы мировоззрения Гоголя, особенности его художественного метода.

Манн Ю. В. Смелость изобретения. Черты художественного мира Гоголя.— М., 1975.

Заинтересованную беседу с читателем ведет автор книги, решая такие, будто простые, но на самом деле важные вопросы: «Кто рассказал историю ссоры Ивана Ивановича с Иваном Никифоровичем?», «Почему Хлестаков обманул городничего?», «Есть ли в «Ревизоре» «экспозиция?» и т. д. Включитесь в эти раздумья, и вам откроются многие тайны творчества Гоголя.

Храпченко М. Б. Николай Гоголь: Литературный путь: Величие писателя.— М., 1984.

В книге обстоятельно рассматривается эпоха, общественно-литературное движение в период жизни и творчества писателя, рассказывается о круге его чтения, литературных и общественных связях. Подробно анализируется раннее творчество Гоголя: идиллия «Ганц Кюхельгартен», романтические повести «Вечера на хуторе близ Диканьки». Автор исследует истоки народности и юмора произведений Гоголя, особенности фантастики, своеобразие художественного метода, прослеживает реалистические тенденции в творчестве писателя. Специальные главы посвящены анализу поэмы «Мертвые души».

«ГЛУБОКИЙ И МОГУЧИЙ ДУХ»

ЛИРИКА М. Ю. ЛЕРМОНТОВА

Во внешнем облике художника всегда ищешь созвучие с созданным им миром. И оно есть. Вглядимся в портреты М. Ю. Лермонтова. Их писали разные люди. При жизни поэта известны работы Ф. О. Будкина (1834), П. Е. Заболотского (1837, 1840), А. И. Клюндера (1938), К. А. Горбунова (1941). Сохранились и автопортреты Лермонтова. Всюду — неповторимое восприятие изображенного человека, индивидуальная манера исполнения. Но одно остается неизменным. Верхняя часть лица — необычно высокое светлое чело и громадные проникновенно-грустные глаза — как бы заслоняет собой остальные черты. Сразу возникает образ глубокой и печальной думы. Это впечатление предельно усиливается с обращением к творчеству Лермонтова.

Семнадцатилетний юноша предвосхитил ожидавший его трагический удел:

За дело общее, быть может, я паду,
Иль жизнь в изгнании бесплодно проведу;
Быть может, клеветой лукавой пораженный,
Пред миром и тобой врагами униженный,
Я не сниму стыдом сплетаемый венец
И сам себе сыщу безвременный конец...

В краткой своей жизни Лермонтов перенес муки, которые он предвидел: изгнание, клевету, унижения; его подстерег страшный по равнодушию к гению «безвременный конец». Щемящие эти строки, постоянно присутствующее предчувствие гибели «во цвете лучших лет», «гроба уединенного», «кровавой могилы»

поражают, однако, не только предсказанием своей судьбы. Особенное состояние лирического героя позволяет воссоздать высшие, недостижимые ценности бытия, жажду несвершенных идеалов. Сфера освоения сущего несоизмеримо расширяется.

Обычно говорят, что поэзия Лермонтова рождена периодом безвременья, наступившим после подавления декабристского восстания. Это верно, но с существенным уточнением. Лермонтов сам обогатил поиски современников и последующих поколений воистину новым дыханием. Ведь именно он постиг духовные катаклизмы как своей, так и любой другой эпохи подавления личности. Поэтому значение его завоеваний не иссякает. На следующем витке литературного движения на голос великого поэта вдохновенно откликнулся А. А. Фет, в начале нашего столетия — столь разные выразители этого времени, как А. Блок, Ив. Бунин. Да и только ли они?! В наследии Лермонтова неразрывно слились конкретно-историческая и широко обобщенная правда о жизни и человеке. Вот исток неослабевающей власти лермонтовских открытий.

В ранней лирике (1828—1834) раздумья автора отмечены редкой по его возрасту (от 14 до 20 лет!) зрелостью. Исходным становится переживание печального одиночества: «Брожу один как отчужденный!» (1829). Мрачные чувства — результат биографических факторов: отсутствие родительского тепла (мать умерла, когда мальчику было всего 2 года; с отцом сложились непростые отношения); позже, в начале 30-х годов, неразделенное увлечение Н. Ф. Ивановой, Е. А. Сушковой, особенно — бесславно окончившаяся любовь к В. А. Лопухиной. Не прошла без последствий отстраненность от сокурсников Московского университета, Петербургской школы гвардейских прапорщиков и кавалерийских юнкеров увлеченного творчеством Лермонтова. Но ясны лишь внешние причины горестного настроения. Внутренне «душа пылкая» многое воспринимает с мучительным недоумением: причину надлома — «среди веселья дух страждет и грустит», невосполнимую потерю — «дух погас и состарелся», одновременно совсем иную склонность — «Я к одиночеству привык, // Я б не умел ужиться с другом». Проникновением в тайны столь сложного мироощущения и стала ранняя поэзия Лермонтова.

Уже в первых стихотворениях проявляется настроение отчаяния. Пока оно имеет самую конкретную почву:

Но тот, на ком лежит уныния печать,
Кто, юный, потерял лета златые,
Того не могут усладить
Ни дружба, ни любовь, ни песни боевые.

Уныние вызвано отсутствием страны, «где дружба дружбы не обманет, // любовь любви не изменит». Поэтому так часто встречаются мотивы женской неверности, лицемерия, печальные сентенции типа: «Женщина любви не знает!..»

Однако очень скоро откровенные признания лирического героя о себе сменяются страстным монологом, направленным против «здесьнего света», равнодушного к «глубоким познаниям», славе, таланту, «пылкой любви свободы». В произведении, и названном «Монолог», речь уже о многих: субъективное «я» сменяется расширительным «мы»:

Средь бурь пустых томится юность наша,
И быстро злобы яд ее мрачит,
И нам горька остылой жизни чаша;
И уж ничто души не веселит.

Так складывается образ разочарованного поколения, отравленного пустым светом, «Где носит все печать проклятья, // Где полны ядом все объяття, // Где счастья без обмана нет».

Юный Лермонтов владел сильно действующим словом. Он обращал свой взор прежде всего на отрицательные явления, как бы накапливая доказательства порочности того мира, о котором писал. Постоянно повторяются конструкции типа: «где...— где...», «там...— там...». Всюду авторское неприятие действительности рождает цепь острых, сгущенных определений: «злобы яд», «полны ядом... объяття», «умы и хладные, и твердые, как камень», и т. д.

В лирике Лермонтова совмещены многие поэтические обобщения. Эмоциональной оценкой «здесьнего света» они отнюдь не ограничиваются. Его внимание устремлено к противоречиям жизни в целом. Иногда это горькое «Опасение» (название стихотворения) увидеть быстротечность своего существования и увядание «красы любимой»: «Без друга легче дни влачить // И к смерти радостней клониться, // Чем два удара выносить...» Нередко перед нами — единение тягостных переживаний: беспросветного одиночества и бега равнодушного времени. Столь мрачный союз венчается болью («страданья в сердце стеснены»). Но и — вдумчивым наблюдением за собственным несовершенством: «...Года уходят будто сны; // И вновь приходят, с позлащенной, // Но той же старою мечтой...» Стихотворение озаглавлено «Одиночество». Знакомое состояние лирического героя. Однако оно, несомненно, приобрело здесь новый оттенок. Тревожит прежде всего однообразное мелькание пустых лет, вплоть до «гроба уединенного». Мотив этот развит в другом произведении до сквозного — «Чаши жизни». Ее обычно пьют с «закрытыми очами». А когда «завязка упадает»,

Тогда мы видим, что пуста
Была золотая чаша,
Что в ней напиток был — мечта,
И что она — не наша!

Тема опустошенной жизни сопряжена с другой — самопознания лирического героя. При ее воплощении язык контрастов, ассоциаций достигает особой остроты. Душевные порывы столь сильны, что соотносятся с неземными стихиями, либо выливаются в страстных исповедях, мольбе, либо, наконец, предстают в широко развернутых монологах-размышлениях. В двух стихотворениях «Мой демон» (1829, 1831) «собрание зол» воплощено в страшной потусторонней фигуре. В варианте 1831 года демоническое начало, усиленное связью с земным пороком, становится источником раздвоенности личности: «покажет образ совершенства и вдруг отнимет навсегда».

Драматическое столкновение веры — неверия в красоту, правду, гармонию достигает в поэзии Лермонтова резкой альтернативности. «Исповедь», начатая почти клятвой: «Я верю, обещаю верить», приводит к печальному разочарованию: «Но вере теплой опыт хладный // Противоречит каждый миг». В многострофной «истории» души («1831-го июня 11 дня») лирический герой находит «корень мук в себе самом», так как для него «все было ад иль небо». В стихотворении «Ангел» — снова несовместимые начала — «звуки небес» и «скучные песни земли».

Поэтические свидетельства (их можно приводить бесконечно) внутренних противоречий личности еще не являют главный «нерв» лермонтовского творчества. Поэт в «Исповеди» открывает парадоксальную (ему присущую) способность человеческого ума: «...что было б яд другим, // Его живит, его питает // Огнем язвительным своим». В глубоком философическом раздумье, но чаще с пылкой страстью отстаивается в лирике Лермонтова мучительное счастье мятежных дерзновений. «Молитва», обращенная к «всесильному» (богу), по существу таит в себе противоположный названию смысл. С испуганным чувством утверждает здесь право быть преданным запретным порывам: любить «мрак земли могильный с ее страстями», «бродить в заблуждении» уму, отдаваться «лаве вдохновенья», «диким волнениям», «звукам грешных песен». На «**тесный** путь спасенья» (!) вступить можно, лишь преодолев себя: если «всесильный» «угасит сей **чудный пламень**», «всесожигающий **костер**», преобразит «**сердце в камень**». Контрастно определяются путь скучного спасения и жажда подлинной жизни. Устремленность к ней всегда побеждает.

«Под ношей бытия не устает // И не хладет гордая душа». Ей, вечно живой, дерзающей, находит поэт возвышенные аналогии — в «степей безбрежном океане», в свободной волне: «кто в морях блуждал, // Тот не заснет в тени прибрежных скал». Испепеляющее «боренье дум» смиряет лирического героя даже с предчувствованной участью — «могилой без молитв и без креста». В таких переживаниях возникает притяжение к реальным деятелям прошлого. Внутреннее родство с собой ощутил Лермонтов в трагической судьбе и личности Дж. Г. Байрона и французского императора Наполеона. Русский поэт воспел подвиг своих

соотечественников в борьбе с французами. Тем не менее в таинственном и властном Наполеоне видел Лермонтов могучую силу духа: «хоть побежденный, но герой!»

Можно ли в самой энергии бунтующей души, присутствующей почти в каждом произведении Лермонтова, признать величие его поэзии? Безусловно. В свой страшный век, гасящий разум, волю, он владел гордым сердцем, мужеством борьбы, пылкостью чувств. Поэт стремился возратить миру утраченную им гармонию, красоту, вольность, уничтожить разрыв между рафинированно чистым «небом» и страждущей землей. Именно эти запросы и вызвали предельный взлет духовных сил поэта.

Не знавший сам счастья Лермонтов поет возрождающую силу любви. В стихах, посвященных Н. Ф. Ивановой и В. А. Лопухиной, условно называемых лирическими циклами, обычно разделяют периоды «очарования» и «разочарования». В одном качестве таких разделений не существует. Всюду — неизменная преданность: с момента встречи с любимой герой «до гроба осужден другого не любить никак» («Ночь»), «время не могло унести любовь!» («Подражание Байрону»).

Корабль умчит меня от ней
В безвестную страну,
И повторит волна морей:
Люблю, люблю одну.
К Л. Подражание Байрону

Любовь в поэзии Лермонтова обращена не только к женщине. Это чувство обретает емкость, поскольку являет необходимые (но недостижимые!) связи между людьми. В стихотворении «Ужасная судьба отца и сына...» раскрывается подобное назначение любви:

...небо не сравню
Я с этою землей, где жизнь влачу мою;
Пускай на ней блаженства я не знаю,
По крайней мере я люблю!

Часто лирический герой представляет себе «доброе человека», который придет на его могилу с теплыми чувствами, увидит знаки подлинной жизни: «облака с лазурью волн, и белый парус, и бегучий челн» («Завещание»; «1831-го июня 11 дня»). Мечта о духовной близости с людьми никогда не иссякает в поэтическом сознании.

Лермонтов напряженно ищет реальные источники своих идеалов. И находит величественные свершения в прошлом. Так возникают стихи, посвященные вольному Новгороду:

До наших дней при имени свободы
Трепещет наше сердце и кипит...

Есть бедный град, там видели народы
Все то, к чему наш дух летит.

Новгород

Почти двумя годами позже Лермонтов снова обращается к образу свободного города. Но теперь автор выражает глубокое сочувствие его борьбе, минувшему поколению «воинственных славян»:

...вольности одной
Служил тот колокол на башне вечевой,
Который отзвонил ее уничтоженью
И сколько гордых душ увлек в свое паденье!..
— Скажи мне, Новгород, ужель их больше нет?
Приветствую тебя...

В стилизованной под солдатскую песню аллегории «Два великана» отражена бесславная судьба Наполеона в России, представленной в образе всепобеждающего «русского витязя».

В одной из заметок Лермонтов сказал: «*В России нет прошедшего: она вся в настоящем и будущем*» (курсив Лермонтова). Так ощущал поэт исторический путь своей родины. Поэтому он как бы оживляет «гордые души» минувших лет. И сам мечтает о свободе: «Дайте раз на жизнь и волю, / / Как на чуждую мне долю, // Посмотреть поближе мне» («Желание»).

В ранней поэзии Лермонтова ярко воплотились принципы романтизма. Прежде всего в характере лирического героя — одинокого, мятежного, не принимающего действительность, ищущего единения с вольной природной стихией, отдающегося предельно сильным чувствам, полету мечты. Незаурядность такой личности Лермонтов передает, создавая особый художественный мир, с его резкими контрастами, столкновением полярных сил, образами-обобщениями. В душе героя происходит титаническое противоборство между земными и небесными порывами, сном и дерзанием, предчувствием «кровавой могилы» и вечно свободным духом. Герой не боится принять сражение с этим миром вне зависимости от его исхода. Все это и делает романтическую личность большим завоеванием Лермонтова. Особенно в смутное, застойное время конца 20—30-х годов.

Отмеченные нами черты лирики характерны для всей ранней поэзии Лермонтова. Однако по мере своего развития авторские идеалы получают наиболее пластичное, совершенное выражение. Углубляется подтекстовый смысл произведений. Образный строй становится проще, легче, гармоничнее. Среди «жемчужин» такой лермонтовской лирики — «Парус» (1832).

В стихотворении подлинно романтический пейзаж — вольная морская стихия. Он передан необыкновенно экономно, всего несколькими строками, оставляет очень сильное впечатление просто-

ра, голубизны разных оттенков, солнечности, движения, даже звуков. Можно было бы предположить влюбленность автора именно в морскую красоту, если бы не известное его влечение к любым свободным пространствам (степям, горам) для воплощения «бездельных стран» мечты. «Страна далекая» в «Парусе» имеет тот же смысл — так обозначен поиск неведомого мира. Состояния природы, волнующие сами по себе, призваны донести важные оттенки авторской мысли.

В первой строфе все видится как бы издали, в тумане, только белеет далеко уплывающий парус. Сразу возникает ощущение перспективы, бесконечного движения. И риторический вопрос «Что ищет он?..» лишь усиливает мотив стремления вперед. В следующем четверостишии «кадр» укрупняется. Теперь различимы капризы стихии: «играют волны, ветер свищет». Есть что-то озорное и опасное в игре, свисте. Парус отдается им, отвечая, однако, совсем иными, мученическими действиями и звуками — «мачта гнется и скрипит». Отсюда концовка строфы: «...он счастья не ищет...» В последующих четырех строчках это состояние углублено в совершенно других сопоставлениях. Взгляд здесь обращен к вечной красоте моря, неба. Но парус как бы отстранен от радостных красок. «Струя светлей лазури» под ним; «луч солнца золотой» — над. Результатом такой несליанности становится завершающий вывод: «А он, мятежный...»

Короткое стихотворение обладает внутренней динамикой. Ей подчинен эмоциональный настрой. Каждая строфа заканчивается повышением тона, хотя и разного характера. Сначала — плавная интонация. Вопрос «Что ищет он?..» звучит мягко, лирично. Потом волнение усиливается, строка «рвется» паузами, переходя в восклицание, в котором слышится и печаль, и удивление: «Увы!..» Затем снова, сбив настроения восхищением перед прекрасным миром, от этой высокой ноты набирает силу торжественное утверждение: «А он, мятежный, ищет бури...»

Максималистский романтический идеал Лермонтова — одинокая, жаждущая бурь личность — запечатлен в «Парусе» со всей полнотой. Читатель — во власти этих авторских переживаний. И вместе с тем принимает расширительные, общечеловеческие открытия произведения: изменчивую красоту могучей природы, поэзию дальних странствий. Поразительно: такой шедевр, воплотившийся к тому же всего в двенадцати стихах, создал восемнадцатилетний юноша. Прав был В. Г. Белинский, написавший В. П. Боткину, что в Лермонтове «готовится третий русский поэт и что Пушкин умер не без наследника».

* * *

В лирике Лермонтова начала 30-х годов временами слышится разговорная интонация. Ощутимо и другое — равнение на народное слово («Желание», «Два великана»). В 1830 году поэт за-

писал: «...если я захочу вдаваться в поэзию народную, то, верно, нигде больше не буду ее искать, как в русских песнях.— Как жалко, что у меня была мамушкой немка, а не русская — я не слышал сказок народных; в них, верно, больше поэзии, чем во всей французской словесности».

Оба начала (фольклорное и просторечное) явственнее проявляются там, где есть обращение к отечественной истории, как, например, в «Поле Бородино» (1831). В стихотворении воссоздан трагический момент сражения, переданы переживания простого солдата.

К 25-летию победы над Наполеоном Лермонтов возвращается к теме и создает «Бородино» (1837). Стихотворение знаменует следующий этап творчества поэта. И потому, что было первым напечатано по воле автора. Но главным образом потому, что соединило в себе правду истории и высокое искусство. Белинский писал: «...в каждом слове слышите солдата, язык которого, не переставая быть грубо простодушным, в то же время благороден и полон поэзии».

Грандиозную тему Лермонтов воплотил в сравнительно небольшом стихотворении средствами многоголосия. Все начинается диалогом между людьми двух поколений. Но и в рассказе дяди значителен не только его опыт. Он говорит и от себя: «Забил... я... и думал...» Чаше, однако, он передает общее для солдат настроение: «...мы долго молча отступали...»; «У наших ушки на макушке»; «...мы были в перестрелке»; «**Повсюду** стали слышны речи...» и т. д. В общей массе звучит слово и отдельных людей: «Ворчали старики...»; «И молвил он (полковник.— Л. К.), сверкнув очами...». В рассказе старого солдата как бы оживает многонаселенная картина, где одухотворяются действия даже неодушевленных предметов: «**Звучал** булат, картечь **визжала**...»; «**Земля тряслась** — как наши **груды**». Наконец, в стихотворении ясно различается образ всеподчиняющий — родины: «...что значит русской бой удалый, наш рукопашный бой!»; «...постоим **мы** головою за родину свою». Здесь «мы» — понятие еще более обобщающее — сложившееся исторически.

Обычно, когда подчеркивается актуальность «Бородина» для эпохи его создания, делается ссылка на сравнение двух поколений: «Да, были люди в наше время, // Могучее, лихое племя: // Богатыри — не вы». Слова эти, дважды повторенные, воистину значительны, поскольку героизм «лихого племени» проявлен зримо, мощно. Тем не менее мысль о единении в подвиге своих современников для Лермонтова не менее важна. В Бородинском сражении поднялась на защиту Россия, сама русская земля. О таком же подъеме в эпоху реакции мечтал поэт. Многоголосная структура произведения позволяет убедительно выразить величие общенародного духа.

В «Бородине» героем стала не отдельная личность, а широкая масса разных людей. Выразительно передана подготовка боя

(человеческие настроения, бытовые детали). Слышится народная речь, разговорная интонация: «У наших ушки на макушке...», «французы тут как тут...», «постой-ка, брат мусью...», «прилеж вздремнуть...» и т. д. Рядом — высокий патетический стиль: «Носились знамена, как тени, // В дыму огонь блестящий...»; «Земля тряслась»; «и только небо засветилось, (...) // Сверкнул за строем строй...»; «французы двинулись, как тучи». В стихотворении явно ощущается романтическая традиция противопоставления огня и дыма, света и тени, грандиозных обобщений в одном образе — земли, туч. Однако это не противоречит реалистическому изображению событий.

«Не даром помнит вся Россия // Про день Бородина», — говорит слушатель старого солдата. Стихотворение Лермонтова утверждает эту память в веках, равно как веру в народную мощь и самоотвержение. Идеалы поэта здесь в значительной мере конкретизировались, приблизившись к реальным свершениям его соотечественников.

В том же, 1837 году Лермонтов создает и другое большое стихотворение, которое сделало автора знаменитым, — «Смерть поэта». Однако оно же стало причиной ареста, затем отправки Лермонтова в Нижегородский драгунский полк на Кавказ. А приятеля поэта, С. А. Раевского, распространителя в списках «Смерти поэта», сослали в Олонецкую губернию. Особенно резко официальные лица осудили последние 16 строк. По свидетельству современников, потрясенный страданиями и гибелью Пушкина Лермонтов заболел. В этот момент зашел его родственник Н. А. Столыпин и стал защищать Дантеса и Геккерна как иностранцев, не подлежащих русским законам. Тогда-то Лермонтов произнес фразу: «Если над ними нет закона и суда земного, если они палачи гения, то есть божий суд». А вечером, как бы продолжая эту мысль, написал финальные 16 строк.

«Смерть поэта» вобрало в себя разные раздумья и переживания автора. Отсюда — стремительное внутреннее развитие произведения, гибкость эмоционального воплощения темы. «Сюжетно», если можно так сказать по отношению к лирическому монологу, в нем намечаются несколько частей. Первые 20 строк передают восприятие трагического события — убийство великого поэта. Следующие 13 раскрывают преступление и личность самого убийцы. Далее следует большая часть стихотворения (23 строки), где осмысливается горькая судьба Пушкина. Все завершают дописанные позже 16 стихов, резко направленные против царских прихлебателей и палачей.

Во вступительной части переплетены два мотива. Один — торжественно-печальное сообщение о гибели и ее причинах, исполненное глубокого сопереживания и высокой образности («невольник чести», «гордая голова», «дивный гений», «торжественный венок»). Другой — горько-ироническая реакция на ненужные восхваления поэта, мелкие оправдания. Здесь все построено на

контрастных сопоставлениях: свободный, смелый дар погибшего — жалкий лепет его врагов; мучения — потеха, смерть — селье.

В следующей строфе почти «протоколно», отрывисто переданы страшные действия — подготовка к выстрелу в сердце великого поэта. А затем едко-издевательская оценка ничтожной личности убийцы. «Кровавый миг» освещен как бы с двух точек зрения: жестокость хладнокровного преступления и его истоки в изменчивой натуре ловца «счастья и чинов».

Третья часть, состоящая из четырех разномерических строф, навеяна одним чувством — бесконечной тоски. Происходит как бы последнее прощание с Пушкиным. Его образ присутствует в зримых приметах трагической судьбы. Здесь немало пушкинских реминисценций: открытых — о Ленском («Евгений Онегин»), воспетом «с такою чудной силой»; скрытых — из пушкинской элегии «Андрей Шенье» («зачем от жизни сей, ленивой и простой...»). Элегическим раздумьем, утонченными переживаниями проникнуты все строфы. В конце стихотворения — страшная антитеза: «сердце вольное и пламенные страсти» — «клеветники ничтожные»; «звуки чудных песен» — «на устах печать».

Финал стихотворения грозный, гневный. Прямое обвинение палачам, толпящимся у трона, предсказание близкого суда над ними напоминают страстную ораторскую речь с ее нарастающей патетической интонацией и широкими обобщениями. Завершаются они контрастом: «Поэта праведная кровь» — «черная кровь» убийц.

Громкий общественный резонанс, сопровождающий «Смерть поэта», как ранее «Бородино», можно объяснить волнующей всех темой. Конечно, только отчасти. Лишь могущественному таланту дано было открыть и воплотить вдохновенный образ Пушкина, передать величие народного героизма. Более того, — на все времена оставить мудрость постижения вечных проблем. Ведь в «Смерти поэта» — трагическая судьба не только Пушкина, но каждого Гения среди пигмеев. А появление грязного убийцы — следствие любого бездуховного сообщества. В драме «Гамлет», «живых контрастах», Лермонтов находил «истинно Шекспира», «проникающего в сердце человека, в законы судьбы». Подобным проникновением обладает и «Смерть поэта».

Лирике Лермонтова второй половины 30-х — начала 40-х годов свойственна новая направленность. Это не означает отказа поэта от прежних идеалов. Но в последние годы его жизни непосредственная пылкость чувств сменяется глубоким философским раздумьем о сущем, отдельные мотивы творческих исканий сливаются в целостный, неповторимо лермонтовский мир. Начинается, как это ни странно для молодого, не достигшего и 30 лет человека, подведение итогов пережитого. Теперь все чаще и чаще лирический герой оказывается во власти Думы, Памяти, передающих не конкретные впечатления, а состояние души. В ней,

уже не романтически-печальной, тоскующей, а усталой, «тьмой и холодом объятой», он все-таки ищет свежих сил, предчувствует близкий перелом. Горечь пролетевших лет взывает к мысли о грядущем. Так, «всесильный господин» собственных борений создает для себя «царство дивное» духовного бытия.

«Царство дивное» поражает нас во многих поздних лирико-философских стихотворениях. Среди них — перлы лермонтовской поэзии: «Гляжу на будущность с боязнью...» (1837), «Как часто, пестрою толпою окружен...» (1840), «И скучно и грустно» (1840), «Нет, не тебя так пылко я люблю...» (1841), «Выхожу один я на дорогу...» (1841) и др.

Пронзительно здесь передано ощущение отшумевших уже юности, надежд и радостных желаний. Иногда оно отлито в яркий образ-сравнение. Душа —

Как ранний плод, лишенный сока,
Она увяла в бурях рока
Под знойным солнцем бытия.

Везде рукой мастера «рассыпаны» знаки навсегда минувших упований: «погибших лет святые звуки»; «А годы проходят — все лучшие годы»; «молодость погибшая моя»; «Уж не жду от жизни ничего я, / / И не жаль мне прошлого ничуть».

В каждом из этих стихотворений Лермонтов находит особый прием, чтобы показать различное ощущение прошлого и настоящего. В стихотворении «Гляжу на будущность...» — признание личности, постигшей свои безответные запросы миру. Стихотворение «Как часто, пестрою толпою...» воспринимается иначе. Здесь хладному сну текущей жизни противопоставлена память о поэтической «недавней старине». Ласковая, мечтательная интонация воспоминаний усиливает жестокость окружающих «приличием стянутых масок». В стихотворении «И скучно и грустно» каждая из строф опровергает юные стремления к счастью, любви, страсти. «Нет, не тебя так пылко...» — первая строка, как и последующие, этого лирического откровения полна отрицания сиюминутного во имя некогда пережитых подлинных чувств. В элегии «Выхожу один я...» желание «забыться и заснуть» соотносено с ночным покоем земли (она спит в «сиянье голубом»).

Об утонченных формах прощания с былой жадной дерзаний можно говорить бесконечно. И все-таки не коснуться самой сути поэтического мира. А она прежде всего в поклонении красоте и гармонии. В каждом из произведений выражение возвышенных чувств передано удивительно емко. Изверившаяся душа ищет «кругом души родной». «И скучно и грустно» потому, что «некому руку подать». Прекрасное ярко проступает в образах природы и сближенном с нею очаровании любимого (пусть давно) лица:

Ночь тиха. Пустыня внемлет богу,
И звезда с звездою говорит.

С глазами, полными лазурного огня,
 С улыбкой розовой, как молодого дня
 За рощей первое сиянье.

Чувствовать такие таинства неба и земли — значит воистину владеть «царством дивным».

В могучем источнике красоты черпает лирический герой духовную энергию. И самые горькие переживания венчаются противоположным аккордом. Причем переход этот осуществлен очень естественно. Стремление умереть вызывает мечту о подлинном бытии:

Но не тем холодным сном могилы
 Я б желал навеки так заснуть,
 Чтоб в груди дремали жизни силы,
 Чтоб, дыша, вздымалась тихо грудь...

И в «вечном покое» прославляются «силы жизни». Они же пробуждают от другого сна — среди людей-масок — и рождают желание: «дерзко бросить им в глаза железный стих, облитый горечью и злостью». Утрата земных надежд ведет к ожиданию иных возвышенных свершений:

Начать готов я жизнь другую,
 Молчу и жду: пора пришла.

Тягостные ощущения всюду связаны с активизацией воли, сознания.

Сложное мироощущение отнюдь не замкнуто в себе самом. Лирический герой пристально вглядывается в окружающее. Но поэтическое воображение свободно раздвигает границы пространства и конкретного содержания явлений. Зрительные впечатления преобразуются в философское раздумье, где реальные образы становятся воплощением общих особенностей бытия. Именно так воспринимаются такие гениальные стихотворения, как: «Дары Терека» (1839), «Тучи» (1840), «На севере диком стоит одиноко...» (1841), «Утес» (1841), «Листок» (1841). Здесь не просто одухотворенная красота природы, а яркие приметы трагических процессов жизни и человеческой души.

Феномен зрелой лирики Лермонтова — в уникальном взаимовыражении субъективных состояний и объективных наблюдений. Неудивительно поэтому нередкое сосуществование лирического «я» и «мы». Эта способность поэта дала возможность с предельной глубиной «изнутри» прочувствовать горькую судьбу своего поколения в «Думе» (1838).

«Дума»... Смысл названия, сама традиция этого жанра объясняют широту и страстность заключенных здесь обобщений. Только

в раздумье можно выразить разные временные пласты: прошлого, настоящего, грядущего. Именно так построено стихотворение. Зачин и концовка обращены к будущему (кольцевая композиция), хотя в них заключено отнюдь не одинаковое содержание. Главная часть отражает настоящее состояние лермонтовского поколения. Неоднократно поэт вызывает к памяти образы отцов: «Богаты мы... ошибками отцов и поздним их умом»; «И предков скучны нам роскошные забавы». Есть в «Думе» и еще более емкое понятие — исторического времени: «над миром мы пройдем без шума и следа, не бросивши векам ни мысли плодovitой, ни гением начатого труда». Вот они, главные критерии осознания современности: ее связь с минувшим, ответственность перед потомками и миром, веками в целом.

В столь глобальных вопросах всемерно активизируется личный опыт лирического героя. Есть прямые переключки между его сокровенным самопознанием и оценкой своего поколения. Последнее сравнивается с «тощим плодом, до времени созрелым». Вспомним, себя герой уподоблял «раннему плоду, лишенному сока» — «Гляжу на будущность с боязнью». Да и в целом это и другие стихотворения передают сходный, мучительный взгляд «на будущность». Вот почему уже с первой строки «Думы» «Печально я гляжу на наше поколение» «я» и «мы» сближены — в «бремене познания и сомнения».

В то же время здесь очевидна большая дистанция между «я» и «мы».

В своем поколении поэт отмечает такие черты, которые никак нельзя приписать душе создателя «Бородина», «Смерти поэта», более поздних сочинений: «Поэт», «Как часто, пестрою толпою окружен...» и т. д. Желчно, непримиримо вскрыты в «Думе» тайные недуги до времени увядшего поколения: «перед властью — презренные рабы», «неверие осмеянных страстей», равнодушие к «мечтам поэзии, созданиям искусства», «в душе какой-то холод тайный». Уже в этих определениях, гневно разоблачительных: «позорно-малодушны», «презренные рабы», «завистливо тая», «зарытый скупостью... клад» и т. д. — средоточие резкой критики. Она нарастает от раздумчивой интонации лирического героя в первой строчке до его предсказания современникам бесславной судьбы в веках и близкого возмездия: «И прах наш, с строгостью судьи и гражданина, // Потомок оскорбит презрительным стихом, // Насмешкой горькою обманутого сына // Над промотавшимся отцом».

Лермонтов мечтал о пробуждении пророка, чей стих «звучал, как колокол на башне вечевой, во дни торжеств и бед народных» («Поэт»). Сам он и в таких стихотворениях, как «Бородино», «Смерть поэта», «Дума», «воспламенял бойца на битвы» с самым страшным врагом своего времени — мертвой душой, сонной волей, рабской психологией. Гражданский пафос «Думы» не вызывает сомнений. И в ней есть внутренняя переключка не только с сокро-

венными раздумьями лирического героя о себе, но и с произведениями открытого социального протеста.

В известном восьмистишии читаем:

Прощай, немытая Россия,
Страна рабов, страна господ,
И вы, мундиры голубые,
И ты, послушный им народ.

Как тут не вспомнить строчку из «Думы»: «И перед властью — презренные рабы». Да и сам патетический тон гневного осуждения, острота емких образных обобщений дают право на такое сопоставление. Однако «Прощай, немытая Россия...» обладает гораздо более смелым политическим обвинением, направленным против российской действительности в целом. Социальные пороки страны рабов и господ, царства «голубых мундиров» во второй строфе (посвященной как будто личным переживаниям героя) предстают всепроникающими: от глаз и ушей власти личность лишь пытается укрыться.

В свете гражданских умонастроений Лермонтова необычным может показаться стихотворение «Родина» (1841). Автор сам называет любовь к ней «странною», рожденною «отрадным мечтанием» в противовес рассудку. С одной стороны, ощущается понимание и, конечно, признание истории России (противоречия со стихотворением «Бородино» нет): ее «славы, купленной кровью», «темной старины заветных преданий». С другой — безотчетная, глубинная нежность к русской земле. Стихотворение посвящено именно этой сердечной привязанности, тому, без чего не существует подлинной связи с отчизной.

С утонченным мастерством в стихотворении воспето человеческое чувство родины. Оно вытекает из каких-то очень широких представлений о целостном облике родной природы, восприятия ее выразительных примет и быта, нравов родного народа.

В начале второй строфы с удивительной точностью переданы могучие масштабы России. Отсюда: «лесов безбрежных колыханье», разливы рек, «подобные морям». «Холодное молчанье» степей выражает бескрайность, безлюдность пространств. В нашем ощущении родины, действительно, всегда присутствует нечто от ее шири, мощи так же, как и от радости видеть в этих просторах огни человеческого жилища. В силу своей затерянности в лесах и степях русские деревни в стихотворении названы «печальными».

Третья строфа «соткана» из неповторимых деталей среднеросийского пейзажа («чета белеющих берез», «желтая нива», «вечер росистый») и крестьянской жизни («ночующий обоз», «изба, покрытая соломой», «с резными ставнями окно», «пляски с топаньем и свистом» и т. д.). Здесь же ощущается новое качество авторских эмоций. Вначале: «люблю — за что, не знаю сам». Но далее это признание конкретизируется. «Отрада, многим не-

знакомая», вызвана созерцанием уклада, нравов «мужичков». Поэтичность этих произведений достигается силой сокровенных переживаний лирического героя, увидевшего особенную прелесть русских проселочных дорог, деревенского труда и нехитрых, с «топотом и свистом» утех. Неудивительно, что для Л. Н. Толстого «Родина» была одним из самых близких произведений. А Н. А. Добролюбов писал о стихотворении, что Лермонтов «понимает любовь к отечеству истинно, свято и разумно».

В «Родине» как бы продолжены мысли и наблюдения Пушкина, сказавшиеся в «Путешествии Онегина»: «Теперь мила мне бала-лайка да пьяный топот трепака...» Однако Лермонтов выразил более тесную, душевную связь с народным бытием. Возможно, потому, что она была единственно прочной в сознании одинокого изгнанника и скитальца. «Дубовый листок оторвался от ветки родимой...» — так чувствовал свою судьбу поэт. Незадолго до своей гибели в «Пророке» он определил совсем иную по сравнению с пушкинским «Пророком» участь певца: «Посыпал пеплом я главу, // Из городов бежал я нищий...» Отверженный Пророк — подлинно лермонтовский образ. В нем — трагический разрыв с современным миром, но и жажда провозглашать «любви и правды чистые ученья».

«Глубокий и могучий дух», — говорил Белинский о Лермонтове. Имея в виду обобщающий смысл образа демона в его творчестве, сказал, что «он отрицает для утверждения, разрушает для созидания». А после смерти Лермонтова критик подвел итоги своим раздумьям: «...исполинский взмах, демонский полет — с небом гордая вражда — все это заставляет думать, что мы лишились в Лермонтове поэта, который по содержанию шагнул бы дальше Пушкина». Ранняя трагическая гибель прервала это восхождение.

СОВЕТУЕМ ПРОЧИТАТЬ

А н д р о н и к о в И. Лермонтов: Исследования и находки. — М., 1968.

Кто хочет познакомиться с увлекательным поиском и исследованием важных документов о жизни и творчестве Лермонтова, может обратиться к данной книге. В ней запечатлен живой, яркий образ великого поэта.

А ф а н а с ь е в В., Б о г о л е п о в П. Тропа к Лермонтову. — М., 1982.

Обязательно обратитесь к этой книге. Она богата фактическим материалом. В процессе ее чтения вам ближе станет личность поэта, прояснится его окружение, понятнее окажется и творчество Лермонтова.

Лермонтовская энциклопедия. — М., 1981.

В этом уникальном издании сосредоточены материалы биографического, творческого, историко-литературного и теоретического характера. Энциклопедия поможет всем, кто хочет заняться изучением наследия Лермонтова.

М а к с и м о в Д. Поэзия Лермонтова. — М.; Л., 1964.

Эта книга привлечет читателя утонченным анализом поэзии Лермонтова, проникновением в его сложный, противоречивый мир, острым вниманием к проблеме «Человек». Интересно представлена здесь поэма «Мицри», тонко проанализировано мастерство романтической символизации явлений.

М. Ю. Лермонтов в воспоминаниях современников.— М., 1972.

В книге вы познакомитесь с раздумьями, впечатлениями современников о поэте; услышите в ней голоса таких больших художников, как А. И. Герцен, И. С. Тургенев, а также друзей Лермонтова, бережно донесших до нас свои чувства к нему.

ОТСТОЯТЬ В СЕБЕ ЧЕЛОВЕКА

ДРАМА А. Н. ОСТРОВСКОГО «ГРОЗА»

Сюжет «Грозы» кажется достаточно ясным, характеры — понятными, конфликт — четким. Почему же тогда эта пьеса вызывает трудность при изучении ее в школе? Почему столь редко современный театр обращается к ней и уж совсем редко это обращение можно назвать удачным? Почему многие из нас никак не сопоставили отраженную в «Грозе» жизнь с некоторыми сторонами нашей жизни и вынесли о произведении впечатление как об очень мрачном и даже малоинтересном? А между тем немало специалистов и любителей литературы открыли для себя удивительный мир Островского. Чтобы это произошло, необходимо освободиться от штампов, от узкого взгляда на явление литературы, от однозначных, прямолинейных оценок персонажей, откликнуться на те проблемы, которые так волновали драматурга. И тогда увидим, как сложна пьеса, ибо сложна жизнь, в ней отраженная, как нужны нам те уроки, которые мы получаем, знакомясь с творением автора «Грозы».

Островский — это не просто мастер драмы. Это очень чуткий писатель, любящий свой край, свой народ, его историю. Пьесы его привлекают удивительной нравственной чистотой, подлинной человечностью. Его персонажи — люди своей эпохи, и вместе с тем многое в них нам близко. Они совершают добрые и дурные поступки, они радуются и страдают, любят, изменяют, живут некоторые честно, некоторые безнравственно. Знакомясь с ними, мы должны задуматься и о своей жизни, о жизни наших близких, друзей, о нашей морали. В пьесах Островского всегда звучит протест против унижения человека, против деячества, против подмены нравственных ценностей, когда порядочность ценится гораздо ниже, чем доходное место, когда настоящая любовь уступает место «выгодной партии». Это не просто приметы давно ушедшего времени, это симптомы тяжелой и затяжной болезни, с которой еще и нам с вами предстоит бороться. И нам придется много поработать над собой, чтобы уметь сохранять свое человеческое достоинство, которое всегда уважал в людях Островский,

поддерживать светлое начало в личности, дорожить подлинной дружбой, любовью, не дать себе превратиться в дорогую, браскую, модную вещь...

Островский очень современен, как истинно талантливый художник. Он никогда не уходил от сложных и больших вопросов общества. В то же время в его произведениях много света, юмора, теплоты, простора.

С произведениями А. Н. Островского на сцену вышли купцы, купеческие дети, свахи, конторщики, приказчики, слуги, дворяне, учителя, актеры, разбойники, юродивые, князья, бояре, цари, лжецари... И каждое действующее лицо имеет свой характер, говорит своим языком, несет в себе черты своей эпохи и своего социального круга. В каждом произведении воспроизводятся жизнь, заботы, привычки отдельного человека, отдельной семьи, характерные особенности определенной местности, черты того или иного класса. Исследовательский дух, драматургический талант, несомненное актерское дарование (по воспоминаниям современников, Островский прекрасно читал свои произведения, давал актерам ценные советы, помогал им найти верную интонацию), прекрасное знание театра — все это помогло ему создать, как точно определил Добролюбов, «пьесы жизни».

Одним из шедевров Островского и всей русской драматургии по праву считается «Гроза», которую сам автор оценивал как творческую удачу, радовался, когда актерам удавалось воплотить его замысел, глубоко переживал, если сталкивался с непониманием, актерской посредственностью или (и такое случалось!) с небрежным отношением к пьесе.

«Гроза» была написана в 1859 году, после путешествия Островского по Волге, совершенного им в составе литературной экспедиции, организованной по инициативе Морского министерства. Эта поездка обогатила писателя новыми впечатлениями, дала ему возможность ознакомиться с жизнью населения Верхней Волги, с основными промыслами, с обычаями, обрядами, с песнями, особенностями говора, с природой края. Все это откликнулось в «Грозе» — в передаче быта, нравов, общей атмосферы провинциального города Калинова, в воссоздании ярких характеров. (См.: Р е в я к и н А. И. «Гроза» А. Н. Островского.— М., 1962.)

Пьеса по сей день задает нам много вопросов. Прежде всего необходимо уяснить жанровую природу, основной конфликт «Грозы» и понять, почему Н. А. Добролюбов в статье «Луч света в темном царстве» написал: «Гроза» есть, без сомнения, самое решительное произведение Островского. (...) В «Грозе» есть даже что-то освежающее и ободряющее». Сам автор назвал свое произведение драмой. Со временем исследователи все чаще стали именовать «Грозу» трагедией, исходя из специфики конфликта (явно трагедийного) и характера Катерины, которая подняла оставшиеся где-то на периферии внимания общества больные во-

просы. Почему погибла Катерина? Потому, что ей досталась жестокая свекровь? Потому, что она, будучи мужней женой, совершила грех и не выдержала мук совести? Если ограничиться этими проблемами, содержание произведения значительно обедняется, сводится к отдельному, частному эпизоду из жизни такой-то семьи и лишается высокого трагедийного накала.

Обратим внимание, как поэтично назвал посвященную «Грозе» статью Н. А. Добролюбов — «Луч света в темном царстве», как дорог критику этот свет души героини. На первый взгляд кажется, что основной конфликт пьесы — это столкновение Катерины с Кабановой. Будь Марфа Игнатьевна добрее, мягче, человечнее, вряд ли случилась бы трагедия с Катериной. Но трагедии могло бы и не быть, если бы Катерина умела лгать, приспособливаться, если бы не судила себя столь строго, если бы проще и спокойнее смотрела на жизнь. Но Кабаниха остается Кабанихой, а Катерина — Катериной. И каждая из них отражает определенную жизненную позицию, каждая из них поступает в соответствии со своими принципами.

Главный конфликт «Грозы» — это столкновение пробуждающейся светлой личности, выросшей в условиях «темного царства», с его догмами, деспотизмом, духотою, фальшью, душевной черствостью. Именно это так привлекло Добролюбова и вызвало у него столь оптимистическое восприятие пьесы.

Герои «Грозы» живут, даже не подозревая, насколько оно уродливо и темно. Жизнь города Калинова воспроизведена объемно, с детальными подробностями. На сцене предстает город, с его улицами, переулками, заборами, домами, горожанами. Полноправно «вошла» в произведение природа, с высоким волжским берегом, заречными просторами, с красивым бульваром.

Уже в первой ремарке содержится описание пейзажа: «Общественный сад на берегу Волги; за Волгой сельский вид; на сцене две скамейки и несколько кустов». Зритель как бы воочию видит красоту русской природы. Здесь, на берегу вольной реки, воспетой народом, и произойдет трагедия, потрясшая Калинов. А первые слова в «Грозе» — это слова всем знакомой раздольной песни, которую поет Кулигин — человек, глубоко чувствующий красоту и умеющий выразить свое чувство:

Среди долины ровных,
На гладкой высоте,
Цветет, растет высокий дуб
В могучей красоте.

Стихи, ставшие популярной песней, написаны в начале века Алексеем Федоровичем Мерзляковым — поэтом, критиком, профессором Московского университета. Читатели и зрители знают песню, которая создает замечательный лирический настрой, рождает поэтическую атмосферу. И автор вряд ли случайно избрал именно эту песню: в ней заявлены темы, которые получают разви-

тие в «Грозе». Тема красоты природы обозначена не только в ре-марке или в песне, но она «слышна» в словах Кулигина: «Чудеса, истинно надобно сказать, что чудеса! Кудряш! Вот, братец ты мой, пятьдесят лет я каждый день гляжу за Волгу и все наглядеться не могу. Вид необыкновенный! Красота. Душа радуется». В сцене ночного гуляния, в рассказах Катерины это составляет поэти-ческую сторону жизни Калинова. Однако рядом с поэзией су-ществует совсем другая, уродливая, неприглядная, отталкиваю-щая сторона калиновской действительности. Она раскрывается в оценках Кулигина, ощущается в разговорах персонажей, зву-чит в пророчествах полусумасшедшей барыни.

Здесь купцы друг у друга подрывают торговлю, самодуры издеваются над своими домочадцами, здесь все сведения об иных землях получают от невежественных странниц, здесь полагают, что Литва «на нас с неба упала». Островский показал город вы-мышленный, но он выглядит предельно достоверным. Автор с болью видел, насколько отсталой в политическом, экономичес-ком, культурном отношении была Россия, насколько темным было население страны, особенно в провинции.

После реформы 1861 года Островский отразит процесс роста капиталистических отношений... Рядом с купцом в драме возник-нет образ буржуа-дельца. После 1861 года, когда Россия всту-пит на капиталистический путь развития, деньги будут «делать» не в обычных купеческих лавках, а на крупных предприятиях, ка-питал будут наживать дельцы, предприниматели, которые пре-вратят в товар землю, леса, реки... «Гроза» же была написана в период подъема общественного движения, до реформы, когда всеми ощущалась необходимость политических и экономических перемен. Драматург очень точно и живо воспроизвел атмосферу патриархального купечества, от которого так и веет замшелостью, ограниченностью, дикостью, которому неведомо стремление к зна-ниям, интерес к открытиям в области науки, к общественно-по-литическим и экономическим проблемам.

Единственный в пьесе просвещенный человек, Кулигин, выгля-дит в глазах горожан чудачком. «Ну, да ведь с тобой что толко-вать! Ты у нас антик, химик»,— иронизирует Кудряш. «Антик» никак не может убедить купцов, что городу нужны часы и громо-отвод. Его бескорыстное желание принести пользу не встречает у горожан поддержки. Наивный, добрый, честный, он, заметьте, и не противостоит калиновскому миру, смиренно сносит не только насмешки, но и грубость, оскорбление. Однако именно ему автор поручает дать характеристику «темному царства».

Создается впечатление, будто Калинов отгорожен от всего мира высочайшим забором и живет какой-то особой, замкнутой жизнью. Но разве можно сказать, что это уникальный русский городок, что в других местах жизнь совсем другая? Нет, это типич-ная картина русской провинциальной действительности. Драма-тург сконцентрировал внимание на самом важном, показав убо-

гость, дикость нравов русского патриархального быта. Что же так сдерживает его развитие? Почему здесь нет места новому, свежему? Потому что вся эта жизнь основана на привычных, устаревших законах, которые нам с вами представляются совершенно нелепыми. Цепляться за старое, устоявшееся, регламентирующее все стороны бытия (экономику, быт, семью, нравственность), — это страшный тормоз в развитии любого города, народа, государства. Это стояние на месте. Застой. Последствия его страшны и порой непредсказуемы. Он прежде всего бьет по человеку, либо отупляя его, превращая в бездумного исполнителя, либо заставляя его ловчить, приспосабливаться, либо вызывая в нем чувство протеста. Застой тогда возможен, когда он поддерживается людьми, имеющими власть. Таковыми в Калинове являются Дикой и Кабанова.

Имена их звучат уже в экспозиции. «Уж такого-то ругателя, как у нас Савел Прокофьич, поискать еще!» — говорит Шапкин. И далее добавляет: «Хороша тоже и Кабаниха». Кудряш уточняет: «Ну, да та хоть, по крайности, все под видом благочестия, а этот как с цепи сорвался».

Конечно, не случайно в перечне действующих лиц полностью (по фамилии, имени и отчеству) названы трое: Савел Прокофьевич Дикой, *купец, значительное лицо в городе*; Марфа Игнатьевна Кабанова, *богатая купчиха, вдова*; Тихон Иванович Кабанов, *ее сын*. «В перечне действующих лиц персонаж бывает обычно поименован так, как его чаще всего именуют окружающие. (...) Эти трое — почетные граждане Калинова, фамилии их известны по торговым делам, зовут их все уважительно — по имени и по отчеству», — отметил исследователь творчества А. Н. Островского Е. Г. Холодов. (Х о л о д о в Е. Г. Язык драмы: Экскурс в творческую лабораторию А. Н. Островского. — М., 1978. — С. 147.) Это три совершенно разных характера, и все они являются порождением темного царства, которое оставило на каждом из них свой глубокий след.

Дикой изображен всего лишь в трех сценах, но драматург создал законченный образ, тип самодура. Островский не только ввел в литературу слово «самодур», но и художественно разработал само явление самодурства, выявил, на какой почве оно возникает и развивается. Что означает это слово? Самодурами обычно называют тех, кто действует по своей прихоти, по произволу, не считаясь с другими. Добролюбов в статье «Темное царство» отметил: «Самодур все силится доказать, что ему никто не указ и что он — что захочет, то и сделает». Критик дал всестороннее исследование темного царства, мира самодуров, показал множество образчиков этой породы — на материале творчества Островского.

Мы и сейчас нередко встречаемся с самодурами в жизни. Самодурство возникает на почве неограниченной власти, там, где есть зависимость одних людей от других, где отсутствуют подлин-

ная культура. Дикой куражится перед племянником, перед домашними, но отступает перед теми, кто способен дать ему отпор. Грубый и бесцеремонный, он другим уже быть не может. Его речь невозможно спутать с языком остальных персонажей «Грозы». Уже первое появление Дикого на сцене раскрывает его натуру. Он пользуется тем, что племянник находится от него в материальной зависимости. Послушайте, как Дикой разговаривает с Борисом: «Баклуши, что ль, бить сюда приехал! Дармоед! Пропади ты пропадом. Раз тебе сказал, два тебе сказал: «Не смей мне навстречу попадаться»; «тебе все нейдет!»; «Провались ты! Я с тобой и говорить-то не хочу, с езуитом. Вот навязался!». А в ремарке Островский добавляет: *плюет и уходит*. Почти теми же словами оскорбляет Дикой и Кулигина, человека бесправного: «Да что ты ко мне лезешь со всяким вздором! Может, я с тобой и говорить-то не хочу. Ты должен был прежде узнать, в расположении ли я тебя слушать, дурака, или нет». Причина такого отношения к людям — в осознании своего превосходства и полной безнаказанности: «Что я тебе — ровный, что ли! <...> Так прямо с рылом-то и лезет разговаривать. <...> Я и поважней тебя никому отчета не даю. <...> Так ты знай, что ты червяк. Захочу — помилую, захочу — раздавлю».

Жива еще эта порода людей, и потому «Гроза» вызывает внутренний бунт против подобного отношения к человеку. И понимаешь, что и сами мы виноваты в живучести самодурства, если позволяем глумиться над собою.

Иначе ведет себя Дикой с Кабановой, хотя и ей по привычке грубит: «Ты еще что тут! Какого еще тут черта водяного!..» Однако та его довольно быстро укротила: «Ну, ты не очень-то горло распускай! Ты найди подешевле меня! А я тебе дорога!» Обратим внимание на то, как они называют друг друга: *кум, кума*. Так обычно в народе обращались к хорошо знакомым, находящимся в приятельских отношениях, пожилым людям. В этой сцене почти нет ремарок, диалог ведется спокойно, миролюбиво. Именно у Кабановой Дикой ищет успокоения, навоевавшись дома: «Разговори меня, чтобы у меня сердце прошло. Ты только одна во всем городе умеешь меня разговорить». Кабанова резонно замечает, что он «нарочно себя в сердце приводит»: «Ты коли видишь, что просить у тебя чего-нибудь хотят, ты возьмешь да нарочно из своих на кого-нибудь и накинешься, чтобы рассердиться; потому что знаешь, что к тебе сердитому никто уж не подойдет». Прижимистость и разнузданность — это, конечно, не сугубо индивидуальные качества Дикого. Это типичные черты патриархального купечества. Но ведь оно выделилось из народной среды. Но, оторвавшись от народной культуры, эта часть купечества утратила лучшие стороны народного характера.

В Диком есть черты, присущие народу. Так, явления природы он воспринимает в чисто религиозных традициях. На просьбу Кулигина дать денег на сооружение громоотвода Дикой гордо

отвечает: «Все суета». Когда же Кулигин сказал, что гроза — это электричество, Дикой, *сердась более и более и топнув ногой*, с искренним гневом восклицает: «Какое еще там елестричество? Ну как же ты не разбойник! Гроза-то нам в наказание посылается, чтобы мы чувствовали, а ты хочешь шестью да рожнами какими-то, прости господи, обороняться. Что ты, татарин, что ли? Татарин ты? А? Говори!» Слова Кулигина — в представлении Дикого — это уже преступление перед тем, что даже он, Дикой, **уважает**. Подобное отношение к силам природы присуще всем калиновцам, в том числе и Катерине, наделенной обостренным чувством совести. Как воспринимает Катерина грозу? Как божью кару, которой ей не избежать, потому что даже думы о Борисе — это, по ее взглядам, грех. Дикой не исключение для Калинова, а порождение всего уклада калиновской жизни. Страшно то, что такое отношение к домашним, к бесправным калиновцам воспринимается всеми ими как норма. Дикой может позволить себе все: и обругать ни за что, и, кланяясь, просить у мужика прощения. «Истино тебе говорю, мужику в ноги кланялся. Вот до чего меня сердце доводит: тут на дворе, в грязи ему и кланялся; при всех ему кланялся». Не из куража кланялся: дескать, я и обругать могу, и мужику поклониться — пожалуйста! Не от угрызений совести (зря человека обидел). Столь необычное поведение самодура объясняется тем, что история с мужиком произошла во время великого поста, когда грешить особенно опасно. Но религиозность Дикого, его страх перед наказанием бога далеки от подлинно христианской морали, от человечности, которой наделена Катерина.

Марфа Игнатьевна Кабанова воспринимается как характер сильный и властный. Она является антиподом Катерины. Правда, их обеих объединяет самое серьезное отношение к домостроевским порядкам и бескомпромиссность. Кажется, ее искренне огорчает падение нравственности среди молодого поколения, неуважительное отношение к законам, которым она сама подчинялась безоговорочно. Она ратует за крепкую, прочную семью, за порядок в доме, что, по ее представлениям, возможно лишь при соблюдении правил, предписанных домостроем. Ее заботит будущее своих детей — Тихона и Варвары. Варвару вскоре предстоит выдать замуж; необходимо, чтобы все выглядело самым пристойным образом, чтобы ее не могли упрекнуть в неисполнении родительского долга.

Драматург мотивирует поступки Кабановой особенностями ее характера, условиями общественного и домашнего уклада, чисто материнскими чувствами. Поэтому образ получился столь убедительным и впечатляющим. Зная, как несладка участь замужней женщины, Кабанова добра и снисходительна по отношению к Варваре, охотно отпускает ее погулять с молодежью, разговаривает с дочерью по-матерински ласково.

Сын Тихон женат. До сих пор он жил только ее, матери, умом, был ее собственностью, никогда и ни в чем ей не перечил. В результате из него вырос человек, лишенный самостоятельности, твердости, умения постоять за себя. Безвольный, робкий, страдающий от материнского крутого нрава, он ищет забвения в пьянстве. И жена ему попаласть какая-то «чудная», какая-то не своя, не как все. Да и любит он Катерину, не может и не хочет держать ее в страхе, не требует от нее почитания. Мать чувствует, как постепенно сын уходит из-под ее власти, что у него появляется своя жизнь, что к жене он относится не как хозяин, а по-своему тянется к ней. Островский показал в Кабановой материнскую ревность, объяснил ее активную нелюбовь к Катерине. Марфа Игнатьевна убеждена в своей правоте, в необходимости чтимых ею законов. Любящая мать, она еще и очень властная женщина. Противостоять ей может только сильная личность.

Противостояние показано в «Грозе» уже в самом начале действия, где ощущается непримиримость двух разных миров, мира Кабановой и мира Катерины. Семейная сцена на бульваре, хотя и происходит не за высоким забором, погружает нас в атмосферу дома Кабановых. Первая реплика главы семейства — это приказ: «Если ты хочешь мать послушать, так ты, как приедешь туда, сделай так, как я тебе приказывала». Далее следует покорный ответ Тихона: «Да как же я могу, маменька, вас послушаться!» Семейная тема является одной из ведущих в пьесе, но события в основном происходят на улице, на миру — Островский верно уловил и передал, что жизнь купеческого сословия, еще не порвавшего с традициями народной жизни, несмотря на высокие заборы и прочные засовы, имеет открытый характер, при котором невозможно скрыть, что происходит в том или другом семействе.

Вслушаемся в реплики Кабанихи: «Не очень-то нынче старших уважают»; «Хоть бы то-то помнили, сколько матери болезней от детей переносят»; «Ведь от любви родители-то и строги к вам бывают, от любви вас и бранят-то, все думают добру научить. Ну а это нынче не нравится. И пойдут детки-то по людям славить, что мать ворчунья, что мать проходу не дает, со свету сживает. А сохрани, господи, каким-нибудь словом снохе не угодить, ну и пошел разговор, что свекровь заела совсем»; «Я уж давно вижу, что тебе жена милее матери. С тех пор как женился, я уж от тебя прежней любви не вижу»; «Мать чего глазами не увидит, так у нее сердце вещун, она сердцем может чувствовать. Аль жена тебя, что ли, отводит от меня, уж не знаю».

Кажется, ничего обидного, ничего неприятного в сетованиях Кабановой нет. Но разговор построен драматургом так, что симпатий к Марфе Игнатьевне не возникает, сочувствия она не вызывает. Очень важно обратить внимание на слова, интонацию каждого из говорящих, и мы увидим, что расстановка действующих лиц, их нравственный облик определяются уже в этой сцене. Послушаем, что говорит Тихон: «Да как же я могу, маменька,

вас послушаться!»; «Я, кажется, маменька, из вашей воли ни на шаг»; «Да когда же я, маменька, не переносил от вас?»; «Да смеем ли мы, маменька, подумать» и т. д. Почтительное отношение к родителям — качество очень ценное. Да только тревожно за Тихона: ему смертельно надоела власть, вечное брюзжание «маменьки», но ни себя, ни Катерину защитить он не сумеет и не посмеет. Тихон не готов исполнять роль мужа, главы семьи. Не может он вызвать уважения у Катерины. Духовные запросы его ничтожны. А мужчина — это защитник, на нем должна лежать забота о семье, о ее благополучии.

Не такова Варвара, которой в этой сцене принадлежат лишь две реплики, сказанные «про себя»: «Не уважишь тебя, как же!»; «Нашла место наставления читать». Она смелее, живее, хитрее Тихона. Небогатый жизненный опыт подсказал ей, что для собственного спокойствия и во избежание неприятностей лучше всего жить по принципу «шито да крыто», обманывать, ловчить. Ничего безнравственного в том она не видит, угрызения совести ее не мучают, она старается с наименьшими для себя потерями брать от жизни что можно. Правда, запросы ее невелики — погулять вволю с полюбившимся ей Кудряшом да не держать отчета перед матерью за каждый свой шаг. Дети (каждый по-своему) вобрали в себя уроки матери, законы своей среды.

Кабанова присутствует во многих сценах, ей гораздо больше, чем Дикому, отведено в произведении времени: она — одна из тех, кто активно движет действие, приближая его к трагической развязке. Она считается с тем, что принято, чего требует порядок, чтит сложившиеся в ее сословии традиции, ритуалы. По ее глубочайшему убеждению, жена должна покоряться мужу, жить в страхе перед ним, как того и требует домострой. Кабаниха вразумляет Тихона, не понимающего, для чего Катерина должна его бояться: «Как зачем бояться! Да ты рехнулся, что ли? Тебя не станет бояться, меня и подавно. Какой же это порядок-то в доме будет?» Кабанова крепко держится за порядок, за соблюдение формы. Особенно наглядно это проявилось в сцене прощания с Тихоном. Мать требует, чтобы сын для порядка дал жене наказания: не грубить свекрови (даже если сноха никогда грубого слова не сказала), не сидеть без дела (пусть даже она необычайно трудолюбива), чтобы на чужих мужчин не смотрела. Дикость и нелепость такого «порядка» очевидны. Главное для Кабанихи — сказать, соблюсти ритуал. Поэтому жена обязана (несмотря на ее истинные чувства) долго и громко выть, проводив мужа. Выть — надо, искренне обнять мужа — нельзя: «Что на шею-то виснешь, бесстыдница! Не с любовником прощаешься! Он тебе муж, глава! Аль порядку не знаешь? В ноги кланяйся!» Кабанова глубоко возмущалась бы, если бы ей сказали, что подобные требования никакой пользы не принесут, что они губят здоровые чувства. Напротив, она убеждена: если не будут соблюдаться домостроевские законы, жизнь человеческая лишится опоры,

семья рухнет. Заметим, что Кабаниха не просто соблюдает домостроевские нормы, она борется за них.

Искренность, эмоциональность, непосредственность Катерины не могут здесь встретить понимания. Душе ее тесно и тяжело в атмосфере кабановского дома. «Страшна и тяжела для каждого новичка попытка идти наперекор требованиям и убеждениям этой темной массы, ужасной в своей наивности и искренности», — писал Н. А. Добролюбов. Кабанова окружила себя приживалками, невежественными странницами. Они ей нужны, они поддерживают ее авторитет. Она видит, что у молодежи нет должного почтения к привычным для нее требованиям, что в жизнь входят новые черты — это воспринимается Марфой Игнатьевной как катастрофа. Но у нее еще есть своего рода защитники и «единомышленники». Не случайно второе и третье действия «Грозы» открывают сцены с участием Феклуши, как не случайно Феклуша впервые появляется на сцене в первом действии — после знакомства читателей и зрителей с Кулигиным, Шапкиным, Диким, Борисом. С приторной тягучестью она поет: «Бла-алепие, милая, бла-алепие! Красота дивная! Да что уж говорить! В обетованной земле живете». Восхищение здешними местами только что высказал Кулигин. Но он восхищается природой, нерукотворной красотой; Волгой, необозримыми далями. Именно Кулигин дал оценку местной общественно-бытовой жизни. Только что с болью и горечью он охарактеризовал Борису «жестокие нравы» Калинова, где царят грубость да бедность, где «честным трудом никогда не заработать» «насущенного хлеба», где богатые закабаляют бедных, где купцы «торговлю друг у друга подрывают, и не столько из корысти, сколько из зависти», где приказные потеряли человеческий облик, научившись за деньги строчить кляузы.

Сразу после этих слов Кулигина звучит Феклушино «бла-алепие». Не красота природы, не вид на Волгу ее приводят в восторг. Вопреки тому, что мы слышали от Кулигина, она прославляет именно нравы города, то самое купечество, которое столь отрицательно охарактеризовал механик-самоучка. Поразительным контрастом звучит хвала купечеству в устах странницы: «И купечество все народ благочестивый, добродетелями многими украшенный! Щедростью и подаяниями многими! Я так довольна, так, матушка, довольна, по горлушко! За наше неоставление им еще больше щедрот приумножится, а особенно дому Кабановых». Так у Островского, мастера драматургии, продумана каждая сцена.

Во II и III действиях Островский показывает Феклушу крупным планом, изображая ее не как проходное лицо, а как характер, тип. Странники — распространенный на Руси род людей, отправляющихся на богомолье. Среди них немало было личностей целеустремленных, любознательных, трудолюбивых, много повидавших и познавших. Они не боялись трудностей, дорожных неудобств, скудной пищи. Были среди них интереснейшие люди,

этакие философы со своим особым, оригинальным отношением к жизни, исходившие Русь пешком, наделенные зорким взглядом и образной речью. Многие писатели любили с ними поговорить, особый интерес к ним проявляли Л. Н. Толстой, Н. С. Лесков, А. М. Горький. Знал их и Островский.

Но драматург в образе Феклуши показал не самобытного, с чуждинкой и привлекательностью, высоко нравственного человека, а корыстную, невежественную, лживую натуру, которая заботится не о душе своей, а о желудке. Вред таких людей очевиден. Феклуша много рассказывает о неведомых землях. Ее рассказы не просто глупые выдумки, не безобидное и смешное вранье. Она распространяет сведения о порядках в других странах. Там, оказывается, сидят на тронах «салтан Махнут турецкий» да «салтан Махнут персидский», и «все судьи у них, в ихних странах, тоже все неправедны», которые и суд творят неправедный. И в других странах — за неверность — «все люди с песьими головами». Пообщаешься с таким «просветителем» и поймешь, что здесь, в Калинове, жизнь очень хорошая, все делается по закону праведному, надо радоваться и приветствовать свои порядки. Темная, неграмотная Глаша быстро сделала вывод: «А мы тут сидим, ничего не знаем. Еще хорошо, что добрые люди есть; нет-нет да и услышишь, что на белом свету делается; а то бы так дураками и померли». Люди вроде Феклуши извращают представления людей о мире, являются врагами свежих воззрений, трезвых оценок, они являются носителями косности, невежества, дикости. Совершенно откровенно она льстит Кабановой: «Еще у вас в городе рай и тишина, а по другим городам так просто Содом. (...) Оттого у вас тишина в городе, что многие люди, вот хоть бы вас взять, добродетелями, как цветами, украшаются; оттого все делается прохладно и благочинно». Почему люди льстят? Чтобы получить выгоду, чтобы их вовремя отметили, выделили из числа других. Феклуша льстит, чтобы удовлетворять потребности желудка. Феклуша комична, когда рассказывает, как в Москве «народ-то так и снует, один туда, другой сюда» (он, кстати, и сейчас снует — спешат люди!), с ужасом повествует про «огненного змия», которого стали «запрягать для-ради скорости», про видение, каковым был, как догадывается читатель, трубочист. Она смешна, когда философствует на тему времени: «Уж и время-то стало в умаление приходить. (...) Бывало, лето и зима-то тянутся, не дожدهшься, когда кончатся; а нынче и не увидишь, как пролетят. Дни-то и часы все те же как будто остались; а время-то за наши грехи все короче и короче делается».

В Калинове, среди калиновцев, разыгралась трагедия «Грозы». Драматично положение не только Катерины, но и других персонажей: Кулигина, чьи благородные усилия не находят поддержки, Тихона и Варвары, жизнь которых в итоге оказалась сломленной, Бориса, чья любовь к Катерине не принесла счастья. Эти лица необходимы для полноты изображения калиновского

мира, с ними общается Катерина, и почти каждый из них (кроме Кулигина) так или иначе помогает развитию драматического действия.

Все обернулось против Катерины. Женщина гордая, волевая, она отдана замуж за слабого, безвольного, находящегося в полном подчинении у матери Тихона. Натура одухотворенная, светлая, мечтательная, она попала в атмосферу ханжества, лжи, жестоких законов, полюбила бескрылого и несамостоятельного Бориса. Свободолюбивая, она постоянно испытывает домашний гнет, вынуждена сносить бесконечные и несправедливые попреки свекрови. Любящая детей, она лишена радости материнства. Ей очень одиноко в Калинове. В воспоминаниях она поэтизирует свое детство, свою жизнь в родительском доме. И все же ее характер сформировался именно в патриархально-купеческой среде. В этом тоже истоки ее трагедии. Там ее выдали замуж за сына Кабановой, там, конечно, никогда бы не поняли ее чувства к Борису. Там развились в ней мечтательность и религиозная экзальтированность. Не поняв психологических особенностей героини, трудно понять, почему трагедия, происшедшая с нею, не результат случайного сцепления обстоятельств, а неизбежность. Может ли такой характер смириться с положением смиренного существа, принять жизнь без радостей, без душевных волнений? Конечно, нет. Всего четыре реплики принадлежат Катерине в первой сцене, где она выслушивает упреки Кабанихи, но они свидетельствуют о чувстве собственного достоинства и твердых взглядах. Первый же разговор Катерины с Кабановой определяет нравственный облик той и другой, непримиримость двух позиций: Кабанова не отступит от своих постулатов, а Катерина не позволит глумиться над собою. Достоинно, уважительно, с пониманием своей правоты, следуя внутренней культуре, Катерина справедливо возражает: «Для меня, маменька, все одно, что родная мать, что ты, да и Тихон тоже тебя любит»; «Ты про меня, маменька, напрасно это говоришь. Что при людях, что без людей, я все одна, ничего я из себя не доказываю»; «Да хоть и к слову, за что ж ты меня обижаешь!»; «Напраслину-то терпеть кому ж приятно».

Островский показал героиню в момент зарождающейся любви к Борису, который в ее глазах выделяется из числа других жителей Калинова манерами, внешностью, европейской одеждой. Ей неведом его внутренний мир, его характер; Катерина в мечтах создала какой-то особый образ, совершенно непохожий на настоящего Бориса, и полюбила его, таинственного, благородного, необычного мужчину, оказавшегося на самом деле прозаичным и слабым. Вялый и неинтересный, он в наших глазах (но не Катерины!) проигрывает в сравнении с Тихоном, в котором есть нечто живое и доброе. В основе образа Бориса — бесхарактерность, отсутствие жизненных ориентиров, четких нравственных принципов, чувства собственного достоинства. Как известно, ради сест-

ры он терпит издевательства дяди, будучи заранее уверенным, что ни он, ни его сестра не получат от Дикого ни копейки. Общение с Катериной не возвысило, не окрылило его, а оказалось лишь новым бременем, усугубило его положение в жизни. Таких людей, как Борис, жизненные испытания не закаляют, а сильнее пригибают к земле.

Катерина же любит сильно, глубоко, самозабвенно; честная, светлая, тонко чувствующая, решительная натура, она всегда верна себе. Любовь вызывает в ней эмоциональный подъем, страстное желание стать птицей вольной и полететь, раскинув крылья. Вспомним, как красота ночи в Отрадном подействовала на Наташу Ростову, как захотелось ей улететь в небо. Приземленной Соне не дано понять Наташу, разделить ее чувство, не дано понять и Варваре душевных порывов Катерины. У Наташи Ростовой — мечта девочки, сердце которой переполнено счастьем, любовью к родным людям, к жизни. У Катерины — мечта стать свободной в своих чувствах и поступках, отрешиться от жестокой прозы, освободиться от домашней кабалы, «где все как будто из-под неволи».

Как самой близкой подруге она признается Варваре: «Кабы моя воля, каталась бы я теперь по Волге, на лодке, с песнями, либо на тройке хорошей, обнявшись...» Варвара сочувствует Катерине, стыдит Тихона за отношение к жене и даже, не задумываясь о последствиях, устраивает Катерине свидание с Борисом. Зная себя, свой характер, независимый, горячий, Катерина убежденно говорит: «А уж коли очень мне здесь опостынет, так не удержат меня никакой силой. В окно выброшусь, в Волгу кинусь. Не хочу здесь жить, так не стану, хоть ты меня режь!» Так и случится... Каждое слово героини драматург мотивирует складом ее натуры, сложившейся ситуацией, общей атмосферой калиновского мира. Катерина приходит в пьесу с предощущением беды: «Я умру скоро... Что-то со мной недоброе делается, чудо какое-то!.. Что-то во мне такое необыкновенное. Точно я снова жить начинаю». Кажется, в том, что слово «умру» произносится рядом со словами «недоброе», «чудо», «необыкновенное», «жить», нет никакой логики. Между тем здесь точно отражено сложное внутреннее состояние Катерины: она испытывает чувство, которого раньше совсем не знала, и понимает, что катастрофа почти неизбежна, что долго ей не выдержать такой жизни.

И сама любовь к Борису — это трагедия. Даже недалекий Кудряш это понимает, с тревогой предупреждая: «Эх, Борис Григорьич, бросить надоть! <...> Ведь это значит, вы ее совсем загубить хотите, Борис Григорьич! <...> А ведь здесь какой народ! Сами знаете. Съедят, в гроб вколотят. <...> Только вы смотрите — себе хлопот не наделайте, да и ее-то в беду не введите! Положим, хоть у нее муж и дурак, да свекровь-то больно люта».

«Гроза» заключает в себе глубокий общественный смысл. Она потрясает не частной историей, происшедшей в провинциальном

городке, а пониманием неизбежности трагедии. Читателями и зрителями она осмысливается как трагедия русской женщины, трагедия сложившихся общественных отношений. И одновременно автор почуствовал, что в «темном царстве» вполне возможна яркая, привлекательная личность, способная на протест, не желающая смиренно гнуться под давлением семейного деспотизма. Правда, Д. И. Писарев, споря с Добролюбовым, отказал Катерине в светлом начале. В статье «Мотивы русской драмы» критик утверждал, что не может светлая личность появиться в темном царстве.

В монологах Катерины отражается ее внутренний мир (ее переживания, мотивы поступков).

Первый монолог — вдохновенное воспоминание о детстве. И характер воспоминаний, и манера говорить свидетельствуют об одухотворенности Катерины. Она восприимчива к красоте, в ней очень развито воображение. Красоту она видит прежде всего и в религиозных обрядах, в церковной атмосфере: «В солнечный день из купола такой светлый столб вниз идет, и в этом столбе ходит дым, точно облака, и вижу я, бывало, будто ангелы в этом столбе летают и поют». Даже сны ей снились необычные: «Или храмы золотые, или сады какие-то необыкновенные... А то будто я летаю, так и летаю по воздуху».

Второй монолог Катерины звучит после отъезда Тихона. Ей пришлось пережить унижительные указы, данные мужем по приказу матери, душевную глухоту Тихона, глубоко ранившего ее словами: «Не разберу я тебя, Катя! То от тебя слова не добьешься, не то что ласки, а то так сама лезешь. <...> Вы меня уж заездили здесь совсем! Я не чаю, как вырваться-то; а ты еще навязываешься со мной». Тихон слишком слаб, слишком беспомощен, чтобы поддержать жену. Ее прощание с мужем — это и заклинание, и пророчество, и плач: «Куда мне, бедной, деться? За кого ухватиться? <...> Тиша, на кого ты меня оставляешь! Быть беде без тебя! Быть беде!» Не видя опоры в муже, она пытается обрести ее в страшной клятве.

Из монолога Катерины мы узнаем, что переживает, о чем думает она, оставшись одна. Монолог покоряет нас отсутствием какого-либо надрыва: «Кабы я маленькая умерла, лучше бы было. Глядела бы я с неба на землю, да и радовалась всему. А то полетела бы невидимо куда захотела». В ремарках автор отмечает: *одна, задумчиво, молчание, задумывается*. Сцена эта словно затишье перед грозой.

Монолог завершает II действие, знаменует поворот в развитии сюжета. Если по форме первый монолог — это рассказ, второй — спокойная внутренняя речь, то третий — это диалог Катерины с собою. Отсюда — взволнованность, предельная обнаженность мысли и чувства. Постоянные паузы подчеркивают смятение героини, сложнейшую гамму чувств (от первого порыва бросить ключ, от рассуждения: «А как же это можно, не подумавши, не

рассудивши-то!» к признанию: «Кабы не свекровь!.. Сокрушила она меня... от нее мне и дом-то опостылел, стены-то даже противны». И наконец ясное и чистое, откровенное и сокровенное: «Да что я говорю-то, что я себя обманываю? Мне хоть умереть, да увидеть его».

Следующий монолог Катерина произносит уже после покаяния, перед последней встречей с Борисом, который, повинувшись воле Дикого, уезжает в Кяхту. Это по форме жалоба, плач: «Отчего это нынче не убивают? Зачем так сделали? Прежде, говорят, убивали. Взяли бы, да и бросили меня в Волгу; я бы рада была». Как самоотверженно надо любить, чтобы и сейчас в первую очередь думать не о своих страданиях, а о Борисе, испытывать чувство вины перед ним: «За что я его в беду ввела? <...> Погибать бы мне одной! А то себя погубила, его погубила, себе бесчестье, ему вечный покор!» И как самозабвенно-возвышенно надо любить, чтобы, мечтая о встрече с любимым, словно в песне, доверить свою «печаль-тоску» «ветрам буйным»: «Радость моя! Жизнь моя, душа моя, люблю тебя! Откликнись!»

Прощание с Борисом словно подвело черту. Последний монолог погружает нас в сложный внутренний мир потрясенной женщины. Возвращение домой означает для нее духовную смерть, продолжение бесконечной пытки. В смерти, мысль о которой все более овладевает Катериной, она мечтает обрести подлинную жизнь — в пении птиц, в цветении трав. Поэтому кончина рисуется в ее воображении светлыми, а не мрачными красками: «Под деревцом могилушка... как хорошо... Солнышко ее греет, дождичком ее мочит... весной на ней травка вырастет, мягкая такая... птицы прилетят на дерево, будут петь, детей выведут, цветочки расцветут: желтенькие, голубенькие, всякие». Строй речи Катерины — песенный. Мы можем эту часть монолога записать иначе, чтобы ярче проступило песенно-поэтическое начало:

Под деревцом могилушка...
Как хорошо...
Солнышко ее греет,
дождичком ее мочит...

И т. д.

Над религиозным страхом совершить самый тяжкий грех, самоубийство, одерживает верх натура вольной птицы, характер страстный, непокорный: «Умереть бы теперь... <...> Все равно, что смерть придет, что сама... а жить нельзя! Грех! Молиться не будут? Кто любит, тот будет молиться. <...> А поймают меня, да воротят домой насильно...» Весь последний монолог звучит как тихая, грустная, проникновенно-лирическая песня. Катерина уходит из жизни с верой в милосердие и сострадание, с горячей верой в любовь. А это главное. «Друг мой! Радость моя! Прощай!» — последние слова еще сильнее заставляют ощутить трагическое

несоответствие живой души с законами мрачного патриархально-деспотического уклада.

Важно, что страдания Катерины вызвали сочувствие у калиновцев. Добрый Кулигин советовал Тихону: «Вы бы простили ей да и не поминали никогда. Сами-то, чай, тоже не без греха! <...> Она бы вам, сударь, была хорошая жена: гляди — лучше всякой». Правда, сама Катерина, наделенная столь обостренной совестью, вряд ли могла снять с себя вину. Она принародно кается, своим судом себя судя. Ее смерть потрясла смиренного, спившегося Тихона, прозревающего до страшного открытия: «Маменька, вы ее погубили! Вы, вы, вы...»

События «Грозы», характеры, ход драматического действия не только обращены к трагическим сторонам русского патриархального быта, с его темнотой, ограниченностью, дикостью, но и открывают перспективу обновления жизни. Всем строем пьесы Островский передал, насколько накалилась душная атмосфера Калинова. Требование безропотного повиновения, абсолютного подчинения уже встречает стихийное сопротивление. Не выдержала Варвара и убежала из дому с Кудряшом, смерть предпочла кабале Катерина, Тихон поднялся до обвинения матери. Наступают иные времена, когда раздается голос протеста у слабых, забытых людей, когда иные начала проникают в мир темного царства.

В период общественного оживления, в условиях складывающейся революционной ситуации Добролюбов приветствовал «Грозу», видя в ней подтверждение своим надеждам: «Конец этот кажется нам отрадным ... в нем дан страшный вызов самодурной силе. <...> В Катерине мы видим протест против кабановских понятий о нравственности, протест, доведенный до конца, провозглашенный и под домашней пыткой, и над бездной, в которую бросилась бедная женщина». В статье «Луч света в темном царстве» критик раскрыл основной пафос «Грозы», созвучный настроениям революционера-демократа, его вере в духовную силу русского человека, ожиданию грядущих перемен в русской общественной жизни.

СОВЕТУЕМ ПРОЧИТАТЬ

Журавлева А. И., Некрасов В. Н. Театр А. Н. Островского. — М., 1986.

В этой книге можно найти ответ на вопрос, какова современная театральная жизнь произведения драматурга.

Авторы делятся своими впечатлениями об увиденных спектаклях, профессионально размышляют о причинах неудач, заинтересованно, живо пишут об удачах.

Журавлева А. И. Островский-комедиограф. — М., 1981. В книге идет речь о комедийном даровании Островского. Работа дает нам возможность уви-

деть Островского как гармоничного, умного, подлинно народного драматурга, в творениях которого смешное уживается с трагичным, ирония — с любовью, резкое неприятие — с глубоким сочувствием.

Л а к ш и н В. Я. А. Н. Островский.— М., 1980.

В. Я. Лакшин — большой знаток творчества драматурга, он написал увлекательную, живую, серьезную книгу, которая познакомит вас с интересной личностью автора «Грозы», с судьбой его произведений. Вы окунетесь в атмосферу русской литературной и театральной жизни середины и второй половины XIX века.

«ТАКАЯ ПОЧВА ДОБРАЯ — ДУША НАРОДА РУССКОГО»

ПОЭЗИЯ Н. А. НЕКРАСОВА

«Бесконечная тянется дорога, и на ней, вслед промчавшейся тропке, с тоскою глядит красивая девушка, придорожный цветок, который сомнется под тяжелым, грубым колесом. Другая дорога, уходящая в зимний лес, и близ нее замерзающая женщина, для которой смерть — великое благословение... Опять бесконечная тянется дорога, та страшная, которую народ прозвал проторенной цепями, и по ней, под холодной луной, в мерзлой кибитке, спешит к своему изгнаннику-мужу русская женщина, от роскоши и неги в холод и проклятьем» — так писал о творчестве Некрасова русский поэт начала XX века К. Д. Бальмонт.

Стихотворением «В дороге» Некрасов начал свой путь, поэмой о странствиях по Руси мужиков-правдоискателей он его закончил. Когда на закате дней Некрасов пытался написать свою биографию, его детские впечатления вновь сопровождала дорога: «Сельцо Грешнево стоит на низовой Ярославско-Костромской дороге, называемой Сибиркой, она же и Владимирка: барский дом выходит на самую дорогу, и все, что по ней шло и ехало и было ведомо, начиная с почтовых троек и кончая арестантами, закованными в цепи, в сопровождении конвойных, было постоянной пищей нашего детского любопытства».

Грешневская дорога явилась для Некрасова первым «университетом», широким окном в большой всероссийский мир, началом познания многошумной и беспокойной народной России:

У нас же дорога большая была:
Рабочего званья люди сновали
По ней без числа.
Копатель канав — вологжанин,
Лудильщик, портной, шерстобит,
А то в монастырь горожанин
Под праздник молиться катит.
Под наши густые, старинные вязы

На отдых тянуло усталых людей.
Ребята обступят: начнутся рассказы
Про Киев, про турку, про чудных зверей.
.....
Случалось, тут целые дни пролетали —
Что новый прохожий, то новый рассказ...

С незапамятных времен дорога вошла в жизнь ярославско-костромского крестьянина. Скучная земля российского нечерноземья часто ставила его перед трудным вопросом: как прокормить растущую семью? Суровая северная природа заставляла мужика проявлять особую изобретательность в борьбе за существование. По народной пословице, выходил из него «и швец, и жнец, и на дуде игрец»: труд на земле волей-неволей подкреплялся попутными ремеслами. Издревле крестьяне некрасовского края занимались плотницким ремеслом, определялись каменщиками и штукатурами, овладевали ювелирным искусством, резьбой по дереву, изготавливали колеса, сани и дуги. Уходили они и в бондарный промысел, не чуждо им было и гончарное ремесло. Бродили по дорогам портные, лудильщики, шерстобиты, гоняли лошадей лихие ямщики, странствовали по лесам да болотам с утра до вечера зоркие охотники, продавали по селам и деревням нехитрый «красный» товар плутоватые коробейники.

Желая с выгодой для семьи употребить свои рабочие руки, устремлялись мужики в города — губернские, Кострому и Ярославль, а чаще всего в столичный Петербург да в первопрестольную Москву-матушку. Как перелетная птица, с наступлением первых зимних холодов, завершив крестьянскую полевую страду, собирался отходник в дальнюю дорогу. Всю зиму трудился он не покладая рук на чужедальной сторонке: строил дома в Москве и Петербурге, катал валенки, дубил ножи, водил по многочисленным местам медведя на потеху честному народу... Когда же начинало пригревать по-весеннему ласковое солнышко, собирал отходник в котомку свой нехитрый инструмент и с легким сердцем, звеня трудовыми пятаками, отправлялся домой, на родину. Звала к себе земля: в труде пахаря-хлебороба любой отходник все-таки видел основу, корень своего существования.

И сновал этот непоседливый люд все по той же дороге, с которой с детства сроднилась душа будущего народного поэта. Еще мальчиком встретил здесь Некрасов крестьянина, непохожего на старого, оседлого хлебороба, кругозор которого ограничивался пределами своей деревни. Отходник далеко бывал, многое повидал. На стороне он не чувствовал повседневного гнета, со стороны помещика и управляющего, дышал полной грудью и на мир смотрел широко открытыми глазами. Это был человек независимый и гордый, критически оценивающий окружающее: «И сказкой потешит, и притчу ввернет!»

Задолго до отмены крепостного права ярославско-костром-

ская земля рождала крестьянина-«артиста», мудреца и философа, смышленного, бойкого, предприимчивого. Этот тип мужика стал повсеместным не везде и не сразу. Лишь только после 1861 года «падение крепостного права встряхнуло весь народ, разбудило его от векового сна, научило его самого искать выхода, самого вести борьбу за полную свободу... На смену оседлому, забитому, приросшему к своей деревне, верившему попам, боявшемуся «начальства» крепостному крестьянину выросло новое поколение крестьян, побывавших в отхожих промыслах, в городах, научившихся кой-чему из горького опыта бродячей жизни и наемной работы». (Ленин В. И. Полн. собр. соч.— Т. 20.— С. 141.)

Ярославско-костромской край — колыбель народного поэта — наш национальный драматург А. Н. Островский неспроста называл «самой бойкой, самой промышленной местностью Великороссии». «Эх, тройка! птица тройка, кто тебя выдумал? — вопрошал Гоголь и ответ давал тоже знаменательный: — Знать у бойкого народа ты могла только родиться, в той земле, что не любит шутить, а ровнем-гладнем разметнулась на полсвета, да и ступай считать версты, пока не зарябит тебе в очи. И не хитрый, кажись, дорожный снаряд, не железным схвачен винтом, а наско-ро, живьем с одним топором да долотом снарядил и собрал тебя *ярославский расторопный мужик*. Не в немецких ботфортах ямщик: борода да рукавицы, и сидит черт знает на чем; а привстал, да замахнулся, да затынул песню — кони вихрем, спицы в колесах смешались в один гладкий круг, только дрогнула дорога, да вскрикнул в испуге остановившийся пешеход — и вон она понеслась, понеслась, понеслась!..» (курсив наш.— Ю. Л.).

Среди «бойкого народа» в характере самого Некрасова с детских лет укоренился дух правдоискательства, который искони был присущ его землякам. Народный поэт тоже пошел по дороге «отходника», но только не в крестьянском, а в писательском ее существе...

* * *

В самом начале общественного подъема, в 1856 году, выходит в свет поэтический сборник Некрасова. «Восторг всеобщий. Едва ли «Ревизор» и «Мертвые души» имели такой успех, как Ваша книга», — сообщил поэту Чернышевский. «А Некрасова стихотворения, собранные в один фокус, — жгутся», — сказал Тургенев. Примечательные слова! Готовя книгу к изданию, Некрасов действительно проделал большую работу, собирая стихотворения «в один фокус», в единое целое, напоминающее мозаичское художественное полотно. Таков, например, поэтический цикл «На улице». Одна уличная драма сталкивается с другой, другая сменяется третьей, вплоть до итоговой формулы поэта: «Мерещится мне всюду драма». Совокупность сценок придает стихам некоторый дополнительный смысл: речь идет уже не о частных,

отрывочных эпизодах городской жизни, а о преступном состоянии мира, в котором существование возможно лишь на унижительных условиях. В этих уличных сценках предчувствуется Достоевский, витают образы будущего романа «Преступление и наказание».

В поэму о народе и его грядущих судьбах превращался у Некрасова весь первый раздел сборника, народу посвященный. Открывалась эта «поэма» стихотворением «В дороге», а завершалась «Школьником». Стихи перекликались друг с другом. Их объединял образ русской проселочной дороги, разговоры барина в первом стихотворении — с ямщиком, во втором — с крестьянским мальчуганом.

Мы сочувствуем недоверию ямщика к господам, действительно погубившим несчастную Грушу. Но сочувствие это сталкивается с глубоким невежеством ямщика: он с недоверием относится и к просвещению, видя в нем ненужную господскую причуду:

На какой-то патрет все глядит
Да читает какую-то книжку..
Инда страх меня, слышь ты, щемит,
Что погубит она и сынишку:
Учит грамоте, моет, стрижет...

И вот в заключение раздела снова тянется дорога — «небо, ельник и песок». Внешне она так же невесела и неприветлива, как и в первом стихотворении. Но в народном сознании совершается благотворный переворот:

Вижу я в котомке книжку.
Так, учиться ты идешь..
Знаю: батька на сынишку
Издержал последний грош.

Пронизывающий стихи образ дороги приобретает у Некрасова дополнительный, условный, метафорический смысл: он усиливает ощущение перемен в духовном мире крестьянина.

Некрасов-поэт очень чуток к тем изменениям, которые совершаются в народной среде. В его стихах народная жизнь изображается по-новому, не как у предшественников. На избранный Некрасовым сюжет существовало много стихов, в которых мчались удалые тройки, звенели колокольчики под дугой, звучали песни ямщиков. В начале своего стихотворения Некрасов именно об этом читателю и напоминает:

Скучно! скучно!.. Ямщик удалой,
Разгони чем-нибудь мою скуку!
Песню, что ли, приятель, запой
Про рекрутский набор и разлуку...

Но сразу же, круто, решительно, он обрывает обычный и привычный поэтический ход. Что поражает нас в этом стихотворении? Конечно же, речь ямщика, начисто лишенная привычных народно-песенных интонаций. Кажется, будто голая проза бесцеремонно ворвалась в стихи: говор ямщика коряв, грубоват, насыщен диалектными словами. Какие новые возможности открывает перед Некрасовым-поэтом такой «приземленный» подход к изображению человека из народа?

Заметим: в народных песнях речь, как правило, идет об «удалом ямщике», о «добром молодце» или «красной девице». Все, что с ними случается, приложимо ко многим людям из народной среды. Песня воспроизводит события и характеры общенационального значения и звучания. Некрасова же интересует другое: как народные радости или невзгоды проявляются в судьбе именно этого, единственного героя. Общее в крестьянской жизни поэт изображает через индивидуальное, неповторимое. Позднее в одном из своих стихотворений поэт радостно приветствует своих деревенских друзей:

Все-то знакомый народ,
Что ни мужик, то приятель.

Так ведь и случается в его поэзии, что ни мужик, то неповторимая личность, единственный в своем роде характер.

Пожалуй, никто из современников Некрасова не дерзал так близко, вплотную сойтись с мужиком на страницах поэтического произведения. Лишь он смог тогда не только писать о народе, но и «говорить народом»; впуская крестьян, нищих, мастеровых с их разным восприятием мира, разным языком в стихи. (См. об этом: Скатов Н. Н. Поэты некрасовской школы.— Л., 1968.— С. 18—31.) И такая поэтическая дерзость Некрасову дорого стоила: она явилась одним из главных источников глубокого драматизма его поэзии. Драматизм этот возникал не только потому, что было мучительно трудно извлекать поэзию из таких жизненных недр, в которые до Некрасова никто из поэтов не проникал, но еще и потому, что такое приближение поэта к народному сознанию разрушало многие иллюзии, которыми жили его современники. Подвергалась поэтическому анализу, испытывалась на прочность та «почва», в незыблемость которой по-разному, но одинаково истово верили люди разных направлений и партий.

Чернышевский и Добролюбов укрепляли свою веру в ближайший взрыв революции, идеализируя общинный уклад крестьянской жизни и связывая с ним социалистические инстинкты в характере русского мужика. Лев Толстой и Достоевский поэтизировали иные, патриархально-христианские начала народной нравственности. Народ в их произведениях — целостное, неразложимое на «атомы» единство, «мир», от которого неотделимы ни «круглый» Платон Каратаев, ни цельная Сонечка Мармеладова.

Для Некрасова народ тоже оставался «почвой» и «основой» национального существования. В первом разделе поэтического сборника 1856 года определились не только пути роста народного самосознания, но и формы изображения народной жизни в творчестве Некрасова. Стихотворение «В дороге» — это начальная ступень отстраненности от сознания ямщика. Голос ямщика и голос автора звучат раздельно. Но по мере того как в народной жизни открывается поэту высокое нравственное содержание, преодолевается лирическая разобщенность. Прислушаемся, как звучат те же голоса в стихотворении «Школьник»:

— Ну, пошел же, ради бога!
Небо, ельник и песок —
Невеселая дорога...
Эй! садись ко мне, дружок!

Чьи мы слышим слова? Русского интеллигента, дворянина, едущего по невеселому нашему проселку, или ямщика-крестьянина, понукающего усталых лошадей? По-видимому, и того и другого, два эти «голоса» слились в один:

Знаю: батька на сынишку
Издержал последний грош.

Так мог бы сказать об отце школьника его деревенский сосед. Но говорит-то здесь Некрасов: народные интонации, сам речевой склад народного языка родственно принял он в свою душу.

О ком идет речь в стихотворении «Несжатая полоса»? Как будто о больном крестьянине. И беда осмыслена с крестьянской точки зрения: некому убирать полосу, пропадет выращенный урожай. По-крестьянски одушевляется здесь и земля-кормилица: «кажется, шепчут колосья друг другу». «Помирать собрался, а рожь сей», — говорили в народе. И с наступлением смертного часа крестьянин думал не о себе, а о земле, которая останется без него сиротою.

Но читаешь стихотворение и все более и более ощущаешь, что это очень личные, очень лирические стихи, что глазами пахаря поэт смотрит на себя. Так оно и было. «Несжатую полосу» Некрасов писал тяжело больным, перед отъездом за границу на лечение в 1855 году. Поэта одолевали грустные мысли; казалось, что дни уже сочтены, что и в Россию он может не вернуться. И тут мужественное отношение народа к бедам и несчастьям помогло Некрасову выстоять перед ударом судьбы, сохранить духовные силы. Образ «несжатой полосы», как и образ «дороги» в предыдущих стихах, обретает у Некрасова переносный, метафорический смысл: это и крестьянская нива, но и «нива» писательского труда, тяга к которому у больного поэта сильнее смерти, как

сильнее смерти любовь хлебороба к труду на земле, к трудовой ниве.

В свое время Достоевский в речи о Пушкине говорил о «всемирной отзывчивости» русского национального поэта, умевшего чувствовать чужое как свое, проникаться духом иных национальных культур. Некрасов многое от Пушкина унаследовал. Муза его удивительно прислушлива к народному миропониманию, к разным, подчас очень далеким от поэта характерам людей. Это качество некрасовского таланта особенно проявилось в его эпических произведениях.

* * *

Накануне реформы 1861 года вопрос о народе и его исторических возможностях, подобно вопросу «Быть или не быть?», встал перед людьми революционно-демократического образа мысли: разочаровавшись к 1857 году в реформах «сверху», они ожидали освобождения «снизу», питали надежду на крестьянскую революцию.

Некрасов не сомневался в том, что именно народ в лице многомиллионного русского крестьянства является основной и решающей исторической силой страны. И тем не менее самую задушевную лирическую поэму о народе, написанную в 1857 году, он назвал «Тишина». Поэма эта знаменовала некоторый поворот в творчестве Некрасова. Поиски творческого начала в жизни России середины 1850-х годов были связаны с интеллигенцией: она является главным героем трех предшествующих поэм: «В. Г. Белинский», «Саша», «Несчастные». К народу в этих произведениях Некрасов выходил не прямо, а опосредованно: через заступников народных, страдальцев и мучеников за него. В «Тихине» поэт с надеждой и доверием обратился к самому народу:

Все рожь кругом, как степь живая,
Ни замков, ни морей, ни гор...

В лирической исповеди поэта ощущается народный склад ума, народное отношение к бедам и несчастьям. Стремление растворить, рассеять горе в природе отвечает типичной психологической ситуации народной песни: «Разнеси мысли по чистым нашим полям, по зеленым лужкам». Созвучна ей и масштабность, широта поэтического восприятия, «врачующий простор».

Если в поэмах «В. Г. Белинский», «Несчастные» идеал русского героя-подвижника воплощался у Некрасова в образе гонимого «народного заступника», то в «Тихине» таким подвижником стал весь русский народ:

Храм воздыханья, храм печали —
Убогий храм земли твоей:
Тяжеле стонов не слышали

Ни римский Петр, ни Колизей!
Сюда народ, тобой любимый,
Своей тоски неодолимой
Святое время приносил —
И облегченный уходил!.

Почему тоску народа Некрасов называет святым бременем? Как объяснить, что демократ-шестидесятник создает «религиозные» стихи, исполненные такой суровой красоты, такой высокой, скорбной силы? Чтобы правильно ответить на эти вопросы, нужно обратиться к эпохе 1840-х годов, когда завершалось становление демократических взглядов Некрасова.

Передовые умы молодежи были захвачены тогда идеями французских социалистов-утопистов. Это были социалистические мечтатели. Идеи братства и равенства они рассматривали как «новое христианство», как продолжение и развитие некоторых нравственных заповедей, которые в Евангелии утверждал Христос. Социалисты-утописты, как правило, отвергали официальную религию и церковь, но этические идеи христианства, связанные с проповедью социального равенства и братства, они считали первоначальным зерном, из которого вырастает идея нового, социалистического общества, идеал будущей мировой гармонии.

Русские их последователи были сторонниками более решительной, революционной ломки старого мира. Но в области этической, нравственной они шли за своими предшественниками. Белинский в знаменитом письме к Гоголю назвал православную церковь «опорой кнута и угодницею деспотизма». Однако Христа он считал предтечей современного социалиста: «Он первый возвестил людям учение свободы, равенства и братства и мученичеством запечатлел, утвердил истину своего учения».

Многие современники Белинского шли еще дальше. Сближая социалистический идеал с христианской моралью, они объясняли это сближение тем, что в момент своего возникновения христианство было религией угнетенных и содержало в себе исконную мечту народа о будущем братстве. Поэтому, в отличие от Белинского, Герцен, например, а рядом с ним и Некрасов более терпимо относились к религиозности русского крестьянина, видели в ней одну из форм проявления естественной тяги простого человека к будущей мировой гармонии. В дневнике от 24 марта 1844 года Герцен писал: «Доселе с народом можно говорить только через священное писание, и, надобно заметить,— социальная сторона христианства всего менее развита; Евангелие должно войти в жизнь, оно должно дать ту индивидуальность, которая готова на братство».

Русский мужик менее всего уповал в своих верованиях на загробный мир, а предпочитал искать землю обетованную на этом свете. Сколько легенд оставила нам крестьянская культура о

существовании таких земель, где живет человек «в довольстве и справедливости»! Вспомним, что даже в рассказе Тургенева «Бежин луг» мирный сон крестьянских детей у костра овевая доброй мечтой о подобной земле.

В поэзии Некрасова неоднократно можно встретить так называемые «религиозные» мотивы, а в качестве идеала высокой героической личности часто выступает образ Христа. Но эти мотивы имеют не церковные, а народно-крестьянские истоки, они прямо связаны с социально-утопическими убеждениями Некрасова. А вот с официальной религией, освещавшей самодержавие и крепостничество, они действительно не имели ничего общего. В «Тишине» поэтические уточнения — «бог угнетенных, бог скорбящих» — открыто полемичны. И «святое бремя» народной тоски в некрасовских представлениях не что иное, как извечная тоска народа о гармоничном обществе, о земле и воле.

Некрасов убежден, что социалистические чаяния есть в крови любого крестьянина-труженика. Но его тревожит другой вопрос: перейдут ли эти мечты в дело, способен ли народ подняться на борьбу за их осуществление? Ответ содержится во второй и третьей главках поэмы «Тишина». Крестьянская Русь предстает в них в собирательном образе народа-героя, великого подвижника русской истории. В памяти поэта проносятся кровавые годы Крымской войны, обороны Севастополя:

Когда над Русью безмятежной
Восстал немолчный скрип тележный,
Печальный, как народный стон!
Русь поднялась со всех сторон,
Все, что имела, отдавала
И на защиту высылала
Со всех проселочных путей
Своих покорных сыновей.

Воссоздается событие эпического масштаба: в глубинах крестьянской жизни, на провинциальных проселочных дорогах совершается единение в непобедимую Русь перед лицом общенациональной опасности. Не случайно в поэме воскрешаются мотивы древнерусской литературы и фольклора. В период роковой битвы у автора «Слова о полку Игореве» «реки мутно текут», а у Некрасова «черноморская волна, еще густа, еще красна, уныло в берег славы плещет». В народной песне «Где мать-то плачет, тут реки прошли; где сестра-то плачет, тут колодцы воды», а у Некрасова:

Прибитая к земле слезами
Рекрутских жен и матерей,
Пыль не стоит уже столбами
Над бедной родиной моей.

Даже о военных действиях неприятелей Некрасов повествует в полусказочном, полубылинном духе:

Три царства перед ней стояло,
Перед одной, таких громов
Еще и небо не метало
С нерукотворных облаков.

В поэме укрепляется вера поэта в народные силы, в способность русского мужика быть героем национальной истории. Но когда народ проснется к сознательной борьбе за свои интересы? На этот вопрос в «Тихине» нет определенного ответа. Нет его и в последующих стихотворениях Некрасова. Тут скрывается существенное отличие народного поэта Некрасова от его друзей Чернышевского и Добролюбова, которые в тот момент были большими оптимистами относительно возможного революционного взрыва.

Первое пореформенное лето Некрасов, как обычно, провел на родине, в кругу своих приятелей, костромских и ярославских крестьян. Осенью поэт вернулся в Петербург с «целым ворохом стихов». Его друзей интересовали настроения пореформенной деревни: к чему приведет очевидное недовольство народа грабительской реформой, есть ли надежда на революционный взрыв? Некрасов отвечал на эти вопросы поэмой «Коробейники».

«Коробейники» — поэма-путешествие. Бродят по сельским просторам старый Тихоныч и молодой его помощник Ванька, мужики-коробейники, деревенские торговцы. Перед их любознательным взором проходят одна за другой пестрые картины русской жизни тревожного предреформенного времени. Сюжет дороги превращает поэму в широкий обзор российской действительности.

Главное достоинство «Коробейников» — неподдельная народность. Не случайная первая глава поэмы стала народной песней — «Коробушкой». Все, что происходит в поэме, воспринимается глазами народа, всему дается крестьянский приговор. Главные критики и судьи — не простые мужики, а «бывалые», много повидавшие в страннической жизни и обо всем имеющие свое собственное суждение. Перед нами живые типы «умственных» крестьян, деревенских философов и политиков, заинтересованно обсуждающих современные порядки.

В России, которую судят некрасовские мужики, «все переверотилось»: старое разрушается, новое поражает противоречиями. Суд над старым и новым, как повелось на Руси, начинается с «верхов», с самого батюшки-царя. Вера в его милости была очень устойчивой у русского крестьянина. Крымская война эту веру в чем-то подорвала. «Царь дурит — народу горюшко!» — заявляет Тихоныч, в суждениях которого часто проскальзывают народные предчувствия грядущей национальной катастрофы.

Картину развала крепостнической России продолжают наблюдения коробейников над праздной жизнью господ, проматывающих в Париже народные деньги на дорогие безделушки, а довершает рассказанная Тихоным история Титушки-ткача. Крепкий, трудолюбивый крестьянин по воле всероссийского крепостнического беззакония и безответственности превратился в «убогого странника», в неприкаянное, бездомное, бессемейное существо. Тягучая и заунывная его песня, похожая на отчаянный вопль, сливается с воем голодных волков, мычанием тощих стад, стоном российских сел и деревень, свистом холодных ветров на скудных полях и лугах. «Песня убогого странника» готовит в поэме трагическую развязку.

Внешняя неустроенность осложняется в поэме внутренними переживаниями коробейников. Тихоныч и Ванька стыдятся своего торгашеского ремесла. Поперек их торгашеского пути встает чистая любовь невесты Ваньки, Катеринушки, предпочитающей всем щедрым подаркам коробейника «бирюзовый перстенок» — символ святой девической любви. В трудовых крестьянских заботах с утра до поздней ноченьки топит Катеринушка свою тоску по суженому. Вся пятая часть поэмы, воспевающая самозабвенный крестьянский труд на земле и самоотверженную любовь, — упрек торгашескому занятию коробейников, которое уводит их из родимого села на чужую сторону, отрывает от трудовой жизни и народной нравственности.

В глухом костромском лесу гибнут они от рук лесника. Примечательно, что в его преступлении нет никакого расчета: деньгами, взятыми у коробейников, бедный лесник совершенно не дорожит. Тем же вечером рассказывает он всему народу о случившемся и покорно отдает себя в руки властей.

Такой финал оставляет у читателей чувство неудовлетворенности. Жаль коробейников, но жаль и несчастного лесника. Почему Некрасов так завершает свою поэму? Вероятно, потому, что хочет быть верен жизненной правде. Известно, что и перед реформой, и после нее народное недовольство проявлялось в форме стихийных бунтов, «народ, сотни лет бывший в рабстве у помещиков, не в состоянии был подняться на широкую, открытую, сознательную борьбу за свободу», — говорил В. И. Ленин. (Ленин В. И. Полн. собр. соч. — Т. 20. — С. 140.)

Летом же 1861 года в Грешневе Некрасов написал поэму о крестьянских детях. Читая ее, невольно замечаешь полемическую направленность. Она ощутима в самой манере повествования, в той страстности, с которой Некрасов отстаивает истинную поэзию и суровую прозу крестьянского детства. Временами эта страсть прорывается прямыми полемическими выпадами по адресу воображаемых, враждебно настроенных собеседников. Чем вызван в поэме этот полемический накал?

В начале 1861 года, как раз перед отъездом Некрасова в ярославско-костромские края, русские журналисты оживленно обсуж-

дали проекты организации воскресных школ, вели споры о том, как и чему учить крестьянских детей. В газетах одна за другой появлялись корреспонденции о нравственном облике современных крестьянских детей, их жизни, быте, семейном воспитании. Мир деревенского детства привлекал особое внимание общественности. В марте 1861 года газета М. Н. Каткова «Современная летопись «Русского вестника» опубликовала примечательную статью «О грамотности в окрестностях Москвы». Неизвестный ее автор писал следующее: «Бедные деревенские дети целые дни проводят в буйной праздности. Дети обоего пола играют всегда вместе. И как и чем играют? Женщина, мать или бабка, пойман на дворе галку, ворону, воробья или заметив между курами большого ослепшего цыпленка, несет его в кружок детей и отдает им и г р а т ь. Котята, осужденные на смерть, щенки, слишком слабые, чтобы защищаться или уйти,— вот игрушки грубых крестьян наших, будущих граждан России».

Не этим ли публицистам дает Некрасов в «Крестьянских детях» гневную отповедь, рисуя поэтические картины привольного и трудового деревенского детства:

О милые плуты! Кто часто их видел,
Тот, верю я, любит крестьянских детей;
Но если бы даже ты их ненавидел,
Читатель, как «низкого рода людей»,—
Я все-таки должен сознаться открыто,
Что часто завидую им:
В их жизни так много поэзии слито,
Как дай бог балованным деткам твоим.

Без праздности проходят даже самые безмятежные дни детства будущего труженика-крестьянина — гражданина России. Таковы «грибные набег», где красота и воля слиты с трудом: «Вернулись. У каждого полно лукошко». Крестьянское детство — сложный и слаженный мир, в котором встречается и жестокость, но лишь там, где она разумна и оправданна. Такова «война» с гадюками и ее последствия: «Зато мы потом их губили довольно // И клали рядком на перилы моста». И хотя в целом по отношению к миру животных и птиц торжествует добродушие и гуманность:

Ежу предлагают и мух, и козявок,
Корней молочко ему отдал свое,—

эта гуманность лишена идиллического благообразия. Крестьянский мальчуган у Некрасова с раннего детства не отделяет в природе источники красоты и поэзии от источников материального существования. Здесь все находится в равновесии. Ласковые к ежу, восторженными криками провожающие давшего «стречка» зайца или взлетевшую тетерю, крестьянские ребяташки не пожа-

леют полезную птицу, если она попадет им в руки. Охотничий мудрый инстинкт присущ им от рождения:

Вот старый глухарь с облинялым крылом
В кусту завозился... ну, бедному плохо!
Живого в деревню тащат с торжеством...

Крестьянский мир у Некрасова потому и гармоничен, что он живет в согласии с миром природы, являясь его неотъемлемой частью, поддерживая в нем естественное равновесие, разумную целесообразность и жизнеустойчивость. В ответ на тенденциозные коллекции фактов жестокости, насилия и зла Некрасов создает поэтико-философскую концепцию крестьянского детства, жизненно правдивую и убедительную.

По-своему ответил Некрасов и на другой упрек, типичный для некоторых статей о народе: «Чему может научить здесь детей отец, которому нужно прокормить и одеть всю семью, отец, которому не помогают ни жена, ни дети, отец, который не знает закона божьего, не имеет понятия о законах гражданских?..»

Опровергая эти вздорные обвинения, Некрасов рисует гармоническую картину жизни, где из века в век осуществляется преемственная связь между поколениями хлебопашцев, бережно хранящих свое «трудовое наследство»:

Он видит, как поле отец удобряет,
Как в рыхлую землю бросает зерно,
Как поле потом зеленеть начинает,
Как колос растет, наливая зерно.
.....
Играйте же, дети! Растите на воле!
На то вам и красное детство дано,
Чтоб вечно любить это скудное поле,
Чтоб вечно вам милым казалось оно.
Храните свое вековое наследство,
Любите свой хлеб трудовой —
И пусть обаянье поэзии детства
Проводит вас в недра землицы родной!..

* * *

После реформы в России наступили трудные времена. В обстановке спада крестьянского движения некоторая часть революционно-демократической интеллигенции перестала верить в народные силы. В этой обстановке на страницах отдельных журналов стали появляться статьи, в которых народ обвинялся в грубости, тупости, невежестве. И вот народный поэт приступил к работе над новым произведением, исполненным светлой веры и доброй надежды.

О поэме «Мороз, Красный нос» как поэме эпической сказано немало в отечественном литературоведении. Однако большинство исследователей сталкивается при этом с одним, весьма существенным противоречием. Оно касается центрального события произведения. Известно, что классическая эстетика считала зерном эпической поэмы конфликт общенационального масштаба. Первейшим признаком этого жанра Белинский считал «воспевание великого исторического события, имевшего влияние на судьбу нации». А что происходит в поэме «Мороз, Красный нос»? Умирает Прокл — и действие не выходит за пределы его дома. Не слишком ли частный это сюжет? Пригоден ли он для поэмы эпической?

Пригоден. Попытаемся выяснить, почему.

Сузив круг действия в поэме, Некрасов не только не сузил, но укрупнил её проблематику. Ведь центральное событие — смерть крестьянина, кормильца, надежи семьи — уходит своими корнями едва ли не в тысячелетний национальный опыт, намекает на многовековые наши потрясения. Некрасовская эпическая мысль развивается здесь в русле довольно устойчивой, а в середине XIX века чрезвычайно живой литературной традиции.

Семья — элементарная частица общественного целого, клеточка национального бытия. Эту связь семьи и нации глубоко чувствовали творцы нашего эпоса от Некрасова до Льва Толстого. «Все смешалось в доме Облонских», — говорил Толстой и давал понять читателю, что это «в России все переверотилось и только еще укладывается».

В русской традиции издревле укрепилось правило — «писать историю с сорочки, то есть с рубахи, которая к телу ближе», — так сказал об авторе «Войны и мира» Афанасий Фет. Идея семейного, родственного единения возникла перед нами как самая насущная еще в далекие годы монголо-татарского нашествия. И первыми русскими святыми оказались не герои-воины, а скромные князья, братья Борис и Глеб, павшие от руки коварного Святополка. Уже тогда ценность братской, родственной любви возводилась в степень национального идеала.

Русский писатель 1850-х годов часто начинал рассказ о герое с малого круга его жизни: теплых уз семейного родства, дружеского братства. Он был особенно чуток к духовному сиротству, недоверчив к общностям отвлеченным, не согретым интимным теплом, сердечным участием. К так называемой «ложной общности», к казенному, формальному объединению людей он был нетерпим.

Что значит «скрытая теплота патриотизма» толстовских воинов при Бородине? Что сплотило группу офицеров и солдат на батарее Раевского? Вспомним: Пьер почувствовал там «общее всем, как бы семейное оживление». А через некоторое время солдаты, привыкнув к Пьеру, «приняли его в свою семью», «присвоили себе». Истинный патриотизм стоит на фундаменте той «семейственности», которую в мирной жизни хранят Ростовы.

Но, поэтизируя «мысль семейную», русский писатель на ней не останавливался. Он шел далее: родственность, сыновство, отцовство расширялись, вырастая в коллективные миры, обнимающие собою нацию, отечество, род людской. К такому же пониманию связи частного и общего обратилась в шестидесятые годы историческая наука. И. Е. Забелин писал: «Выводы науки, даже события современной жизни с каждым днем все более раскрывают истину, что домашний быт человека есть среда, в которой лежат зародыши и зачатки его развития и всевозможных явлений его жизни общественной и политической или государственной. Это в собственном смысле историческая природа человека».

Ни один широкий общественный союз не поглощал семейной жизни. Напротив, духовные ее ценности являлись истоком любого человеческого единства. Связь семьи и государства по-своему укрепилась даже в языке. Родину мы называем «матерью» или «отчиной», «отечеством» — страной отцов. Да и само слово «родина» удерживает в себе сыновье чувство. Некрасов как народный поэт был особенно чуток к этой связи: насколько утонченна она, например, в «Рыцаре на час» или в предсмертном «Баюшки-баю»!

Крестьянская семья в поэме Некрасова — частица всероссийского мира: мысль о Дарье переходит в думу о величавой славянке, усопший Прокл подобен крестьянскому богатырю Микуле Селяниновичу:

Большие с мозолями руки,
Подъявшие много труда,
Красивое, чуждое муки
Лицо и до рук борода.

Столь же величав и отец Прокла, скорбно застывший на могильном бугре:

Высокий, седой, сухопарый,
Без шапки, недвижно немой,
Как памятник, дедушка старый
Стоял на могиле родной!

Событие, случившееся в крестьянской семье, потерявшей кормильца, как в капле воды отражает исторические беды российской женщины-матери. Горе Дарьи торжественно провозглашается в поэме как «великое горе вдовицы и матери малых сирот». За ним — трагедия многих поколений русских женщин — невест, жен, матерей. За ним — историческая судьба России: невосполнимые потери лучших национальных сил в опустошительных войнах, в социальных катастрофах отзывались сиротской скорбью прежде всего в наших семьях.

Сквозь бытовой сюжет просвечивает у Некрасова эпическое событие. Испытывая на прочность крестьянский семейный союз,

показывая семью в момент драматического потрясения ее устоев, Некрасов держит в уме общенациональные испытания.

«Века протекали!» В поэме Некрасова это не только поэтическая декларация. Всем содержанием, всем метафорическим миром поэмы Некрасов выводит сиюминутные события к вековому течению российской истории, крестьянский быт — к всенародному бытию. Вспомним, что глаза плачущей Дарьи растворяются в русском сером, пасмурном небе, плачущем ненастным дождем, что они превращаются в хлебное поле, истекающее перезревшими зернами-слезами. Вспомним, что эти слезы застывают в круглые и плотные жемчужины, сосульками повисают на ресницах, как на карнизах родных деревенских изб:

Кругом — поглядеть нету мочи,
Равнина в алмазах блестит...
У Дарьи слезами наполнились очи —
Должно быть, их солнце слепит...

Только эпический поэт мог дерзко соотнести снежную равнину в алмазах с очами Дарьи в слезах. Образный строй «Мороза...» держится на этих метафорах, выводящих бытовые факты к всенародному бытию. К горю крестьянской семьи по-народному прислушлива в поэме природа: как живое существо, она отзывается на происходящие события, вторит крестьянским плачам суровым воем метелицы, сопутствует мечтам народным колдовскими речами чародея Мороза. Смерть крестьянина потрясает весь космос крестьянской жизни, приводит в движение скрытые в нем духовные силы. Конкретно-бытовые образы, не теряя своей заземленности, изнутри озвучиваются песенным, былинным началом. «Поработавший земле» Прокл оставляет ее сиротой — и вот она «ложится крестами», священная мать-сыра земля в ее извечном крестьянском понимании.

За трагедией одной крестьянской семьи — судьба всего народа русского. Мы видим, как ведет себя он в тяжчайших исторических испытаниях. Смертельный нанесен удар: существование семьи кажется безысходным. Как же преодолевает народный «мир» неутешное горе? Что помогает ему выстоять в трагических обстоятельствах?

Обратим внимание: в тяжелом несчастье домочадцы менее всего думают о себе, менее всего носятся со своим горем. Никаких претензий к миру, никакого ропота, стенаний или озлобления. Горе отступает перед всепоглощающим чувством жалости и сострадания к ушедшему человеку вплоть до желания воскресить Прокла ласковым, приветливым словом:

Голубчик ты наш сизокрылой!
Куда ж ты от нас улетел?
Пригожеством, ростом и силой
Ты ровни в селе не имел...

Сплесни, ненаглядный, руками,
Сокольным глазком посмотри,
Тряхни шелковыми кудрями,
Сахарны уста раствори!

Так же встречает беду и овдовевшая Дарья. Не о себе она печется, но, «полная мыслью о муже, зовет его, с ним говорит». Даже в сиротском будущем она не может помыслить себя одинокой. Мечтая о свадьбе сына, она предвкушает не свое счастье только, а счастье любимого Прокла, обращается к умершему мужу, радуется его радостью:

Я ли о нем не старалась?
Я ли жалела чего?
Я ему молвить боялась,
Как я любила его!
.....
Едет он, зябнет... а я то, печальная,
Из волокнистого льну,
Словно дорога его чуждедальная,
Долгую нитку тяну...

Кажется, нить судьбы Прокла находится в добрых и бережных Дарьиных руках. Сколько в ее словах домашнего тепла и ласковой, охранительной участливости по отношению к ближнему человеку. Но такая же теплая, родственная любовь распространяется у нее и на «дальних» — на усопшую схимницу, например, случайно увиденную в монастыре:

В личико долго глядела я:
Всех ты моложе, нарядней, милей,
Ты меж сестер словно горлинка белая
Промежду сизых, простых голубей.

Дарью согревает в трагической ситуации тепло одухотворенного сострадания. Тут касается Некрасов сокровенного ядра народной нравственной культуры, того, на чем стояла и должна стоять русская земля.

Знарок и ценитель народных сказок А. Н. Афанасьев в предисловии к трехтомному их изданию писал: «Несчастья только воспитывают в сиротах трудолюбие, терпение и глубокое чувство любви ко всем страждущим и сострадания ко всякому чужому горю. Это чувство любви и сострадания, так возвышающее нравственную сторону человека, не ограничивается тесными пределами людского мира, а обнимает собою всю разнообразную природу. Оно одинаково сказывается при виде раненой птицы, голодного зверя, выброшенной на берег морскою волною рыбы

и большого дерева. <...> Нравственная сила спасает сироту от всех козней».

В энергии сострадательной любви заключалось великое наше историческое обретение и преимущество, цена которого особенно ощутима на фоне классической европейской традиции. Известный литературовед С. С. Аверинцев обратил внимание, что, когда в «Илиаде» Гомера Андромаха оплакивает погибшего мужа, мы чувствуем, что все-таки она жалеет больше самое себя. Плач ее сводится к перечислению тех бед, которые ждут вдову без заступника:

Гектор, о горе мне бедной!
О, для чего я родилась!
Ты, о супруг мой, в Аидовы дома, в подземные бездны
Сходишь навек и меня в неутешной тоске покидаешь
В доме вдовою; а сын, злополучными нами рожденный,
Бедный и сирый младенец! Увы, ни ему ты не будешь
В жизни отрадою, Гектор,— ты пал! — ни тебе он не будет!

Так плачет Андромаха. Но когда в «Слове о полку Игореве» плачет Ярославна, то не о себе она думает, не себя жалеет: она рвется к мужу обтереть «кровавые раны на жестоцем его теле». Подобно Ярославне или Дарье плачет по усопшем князе Дмитрие Донском жена его Евдокия: «Како заиде свет очю мою? почто не промолвиши ко мне? цвете мой прекрасный, что рано увядаеши?.. Солнце мое, рано заходиши; месяц мой прекрасный, рано погибаетеши; звездо восточная, почто к западу грядеши?» (Древняя русская литература: Хрестоматия.— М., 1980.— С. 152.)

В рассказе «Смерть» из «Записок охотника» Тургенев как заклинание повторяет слова: «Удивительно умирают русские люди!» В предсмертные минуты они забывают о себе, о своих страданиях, потому что все помыслы их устремлены к ближнему, уходят в заботу о других.

«Человек брошен загадкой для самого себя,— писал Некрасов Льву Толстому,— каждый день его приближает к уничтожению — страшного и обидного в этом много. На одном этом можно с ума сойти. Но вот Вы замечаете, что другому (или другим) нужны Вы — и жизнь вдруг получает смысл, и человек уже не чувствует той сиротливости, обидной своей ненужности, и так круговая порука... Человек создан быть опорой другому, потому что ему самому нужна опора. Рассматривайте себя как единицу — и Вы придете в отчаяние». Нравственная философия Некрасова выростала тут из глубинной народности его мировоззрения и творчества.

В поэме «Мороз, Красный нос» Дарья подвергается двум испытаниям. Два удара идут друг за другом с роковой неотвратимостью. За смертью любимого мужа ее настигает собственная

смерть. Однако и ее как бы преодолевает Дарья, и, умирая, больше себя она любит Прокла, детей, крестьянский труд на вечной ниве:

Воробушков стая слетела
С снопов, над телегой взвилась.
И Дарьюшка долго смотрела,
От солнца рукой заслонясь,
Как дети с отцом приближались
К дымящейся риге своей,
И ей из снопов улыбались
Румяные лица детей.

Это удивительное свойство русского национального характера не истребили, но заострили исторические невзгоды. Народ пронес его сквозь мглу суровых лихолетий от «Слова о полку Игореве» до наших дней, от плача Ярославны до плача вологодских, костромских, ярославских, сибирских крестьянок, героинь В. Белова, В. Распутина, В. Астафьева, потерявших своих мужей и сыновей. В поэме «Мороз, Красный нос» Некрасов коснулся глубинных пластов нашей нравственной культуры, неиссякаемого источника выносливости и силы народного духа, столько раз спасавшего Россию в години национальных потрясений.

Поэзия Некрасова учит нас чувствовать духовную красоту и щедрость русского характера, главной особенностью которого была, есть и будет обостренная чуткость к другому человеку, умение понять его, как самого себя, счастье радоваться его счастьем или страдать его страданием. В редкой поэтической отзывчивости на чужую радость и чужую боль Некрасов и по сию пору исключительный и глубоко народный поэт.

ЭПОПЕЯ НАРОДНОЙ ЖИЗНИ

ПОЭМА Н. А. НЕКРАСОВА «КОМУ НА РУСИ ЖИТЬ ХОРОШО»

Зимой 1866 года подписчики «Современника» стали первыми читателями нового произведения Некрасова «Кому на Руси жить хорошо»: в журнале было напечатано начало поэмы — пролог.

К тому времени в большинстве европейских литератур традиция поэм — больших эпических произведений, тесно связанных с жизнью народа и его поэтическим творчеством, уже оборвалась. Да и в русской поэзии со времен Пушкина не появлялось стихотворных вещей такого масштаба. Что же сделало некрасов-

ское произведение поэмой, да еще народной, эпической? Чем была вызвана она к жизни?

Уже такое вступление к поэме, как пролог, было необычным. Введя пролог, Некрасов стремился сразу же обнажить главную, коренную мысль — «идею» своей поэмы:

В каком году — рассчитывай,
В какой земле — угадывай,
На столбовой дороженьке
Сошлись семь мужиков:
Семь временнообязанных,
Подтянутой губернии,
Уезда Терпигорева,
Пустопорожней волости,
Из смежных деревень —
Заплатова, Дырявина,
Разутова, Знобишина,
Горелова, Неелова —
Неурожайка тож,
Сошлись — и заспорили:
Кому живется весело,
Вольготно на Руси?

С самого начала мы ощущаем особый, почти былинный тон повествования: неторопливого полурассказа-полупесни, по-народному растянутой. И первые же слова: «В каком году... В какой земле...» — звучат почти как знаменитое сказочное вступление: «В некотором царстве...», придают рассказу необычайную широту. А названия губерний, волостей, деревень, из которых сошлись мужики, — это опять-таки слова-символы, которые могут быть отнесены к каждой деревне, к любому месту на Руси.

Да и сама цифра семь здесь не случайна — она наряду с некоторыми другими (девять, двенадцать) почиталась народной поэзией магической и тоже вводит нас в мир сказки, мифа. Из семи мужиков у Некрасова лишь братья Иван и Митродор названы — Губины — не то фамилия, не то прозвище, хотя действуют и даже говорят они всегда и во всем как один человек, остальные же герой-мужики, как в сказке, которая не знает фамилий, — только по именам: Роман, Демьян, Лука...

А решают герои вековечный для народной жизни и народного сознания вопрос: о правде и кривде, о горе и счастье. Некрасов сказал однажды, что свою поэму он собирал двадцать лет «по словечку». Некрасовские «словечки» таковы, что их действительно нужно было собрать, подслушать у народа.

Но поэма совсем не стала лишь своеобразной реставрационной мастерской, дающей новую жизнь старым притчам и преданиям: уже на фоне первой сказочно-былинной строфы резким диссонансом прозвучало: «временнообязанных». Семь сказочных

героев оказываются и реальными современными крестьянами. Читателю не нужно было «рассчитывать», в каком году совершались события: крестьяне, обязанные временно, до выплаты выкупов за землю, трудиться на своих помещиков и после освобождения от крепостной зависимости, появились, естественно, лишь после реформы 1861 года.

Так вызванный поэтом образ громадного исторического времени сразу приобретает необычайную сконцентрированность и острый современный смысл. Сама извечная мечта о хорошей жизни в середине прошлого века становилась по-особому злободневной. Потому-то перед нами не просто рассказ в стихах, а именно поэма-эпопея — о самом *главном* в жизни *всего* народа. Дорожная стычка мужиков все менее остается бытовой ссорой, все более становится великим спором, в который вовлечены все слои русской жизни, все ее главные социальные силы призваны на мужицкий суд: поп и помещик, купец и чиновник. И сам царь.

Драка стала и своеобразным испытанием-очищением. Совсем иной «пошел тут пир горой» после чуда — явления самобранной скатерти. Сам этот традиционный мотив волшебной сказки у Некрасова важен опять-таки для уяснения социального и нравственного смысла крестьянской жизни.

Так, мужикам, исконным труженикам, получившим скатерть-самобранку, даже мысль не приходит о даровом богатстве, и выговаривают они у волшебной «птахи малой» лишь свой мужицкий, скромный, так сказать, прожиточный минимум: хлеб, квас, огурчики... И лишь для того, чтобы доведаться до смысла жизни, до сути человеческого счастья. Они оказались одержимы громадной социальной, нравственной идеей. Они ставят себе зарюки. Они берут обет на подвижничество. Здесь нужны чистые руки, чтоб

...дело спорное

По разуму, по-божески

На чести повести...

Так открывающие пролог семь мужиков уже к концу его становятся семью странниками-правдоискателями. С подлинно мужицким стремлением докопаться до корня отправляются они в путешествие, бесконечно повторяя, варьируя и углубляя вопрос: кто счастлив на Руси? Они оказываются символом всей тронувшейся с места, ждущей перемен пореформенной народной России.

С прологом из поэмы, в сущности, уйдет сказка. Лишь попилица и кормилица мужиков — скатерть-самобранка останется в оправдание и объяснение их странствий, не отвлекаемых житейскими заботами о хлебе насущном. Мы входим в мир реальной жизни. Но именно пролог ввел нас в этот мир как мир больших измерений — времени и пространства; человеческих судеб и народной судьбы — эпос.

Образ широкой дороженьки и открывает поэму, точнее, ее пер-

вую главу «Поп». Если подходить к этой главе, буквально понимая сюжет,— а ведь такой сюжет вроде бы четко был намечен уже в формуле-вступлении,— то это всего лишь рассказ о встрече с попом и рассказ попа о своей жизни. Но содержание некрасовской поэмы, именно потому, что это поэма, менее всего можно рассматривать на основе внешне понятых событий. В ней все время вершатся другие, гораздо значительнейшие события.

Разве не событие — развертывающаяся «по сторонам дороженьки» панорама как бы всей русской земли?

Леса, луга поемные,
Ручьи и реки русские
Весною хороши.

Это совсем не тот небольшой, непосредственно предстающий перед глазами кусочек природы, который можно назвать пейзажем. Разве не событие сама эта весна, обездолившая мужика, затопившая поля после обильного снега? Конечно, событие, закрепленное в формулах народного сознания и народного творчества:

Пришла весна — сказался снег!
Он смирен до поры:
Летит — молчит, лежит — молчит,
Когда умрет, тогда ревет.
Вода — куда ни глянь!

Ни на минуту не упускается из виду в некрасовской поэме всероссийский размах, не прерывается дыхание жизни всей огромной крестьянской страны.

Особый характер имеет в этой первой главе и сам поп, и рассказ его. Рассказ ведется так, что мы узнаем не только о жизни этого попа,— о ней как раз очень мало,— а о жизни всего поповского сословия: и в прошлом, и в настоящем, в отношении и к помещикам и к раскольникам. Рассказ все время разрастается: вовлекаются картины недавней привольной дворянской жизни и горе крестьянской семьи. Более того, представлено и отношение к поповству крестьян, недаром приведены целые россыпи народных прибауток и поговорок, посвященных попу, попадье, поповне. Но все это в связи с главным вопросом — о счастье. Уже здесь он очень расширен и углублен. Некрасов не просто противопоставляет в своей поэме жизнь «счастливых» верхов «несчастливым» низам. Верхи — а попы в целом, конечно, принадлежали к ним — тоже по-своему несчастны в том смысле, что они находятся в состоянии кризиса, когда старое рушится и новое еще не определилось.

Это поэма о всеобщем кризисе, который всегда чреват громадными потрясениями,— вот почему уже в силу даже этого обстоятельства поэма Некрасова революционна.

Именно желание изобразить всю народную Русь повлекло Некрасова к такой картине, где можно было бы собрать массу людей. Так появляется глава «Сельская ярмонка», которая следует в первой части сразу за главой «Поп». Не очень внимательное чтение заставляет думать, что путешествующие крестьяне приходят на ярмарку после встречи с попом. Но это не так.

На место весны пришло лето. Вот какова длительность времени и протяженность пути, на который обрекли себя странники. И это не отвлеченная весна, а весна, увиденная и оцененная мужицким взглядом: поэт знает, какая весна «нужна крестьянину». По тому же самому «жаль бедного крестьянина, а пуще жаль скотинушку» — основу крестьянской жизни. И названа вся эта глава совсем не литературно, а — словом просторечным «Сельская ярмонка» поэт стремится максимально слить свое слово с народным.

Эта глава, как и две следующие, даже в этой народной поэме одна из самых народных. Почему? Нигде более, чем в этих главах, не предстанет так непосредственно, в такой широте и в многоцветии крестьянская масса. Ярмарка свела вместе многих и разных людей. Ярмарка — это народное гульбище, массовый праздник. Характеры людей здесь раскрываются особенно раскованно и свободно, проявляются наиболее открыто и естественно. Мы попадаем в обстановку пеструю, хаотичную, непрерывно меняющуюся.

В главе же «Пьяная ночь» поэт прямо открывает страницы для крестьянского многоголосья. Необычная, «пьяная» ночь развывает языки:

Дорога стоголосая
Гудит! Что море синее,
Смолкает, подымается
Народная молва.

Крестьянский мир предстает предельно обнаженным, во всей хмельной откровенности и непосредственности. Почти каждая реплика подана так, что за ней возникает сюжет, характер, драматическая ситуация. Таким образом, глава как бы вмещает много рассказов, вовлеченных в сферу поэмы, хотя буквально и не написанных. Разве не точная картина дикого деспотизма семейной жизни встает из ссоры двух баб, скороговорка которых врывается живой речью в напевный стих — быстрые окончания сменили протяжные дактили:

«...Мне старший зять ребро сломал,
Середний зять клубок украл,
Клубок плевков, да дело в том —
Полтинник был замотан в нем,
А младший зять все нож берет,
Того гляди, убьет, убьет!..»

И опять-таки это не общая зарисовка быта, а судьба человеческая: щемящую, пронзительно горькую ноту рождает это причитание о полтиннике, о *целом* полтиннике.

А разве не ясна нам из нескольких фраз вся судьба женщины Дарьюшки, хотя никакого рассказа о ней мы не находим?

— Худа ты стала, Дарьюшка!
«Не веретенце, друг!
Вот то, чем больше вертится,
Пузатее становится,
А я как день-деньской...»

Рассказ только начат. Многозначительные точки как бы призывают нас к продолжению. И к продолжению уже предопределенному... Новые и новые начала, тут же оборванные этими своеобразными «продолжение следует» — многоточиями...

Вообще в этих главах при всей пестроте характеров и положений, при всем разнообразии произносимых речей есть нечто объединяющее. Недаром Некрасов упомянул именно здесь о народном слове метком, «какого не придумаешь, хоть проглоти перо». Слово — это то, что уже здесь объединяет пеструю толпу в мир, то, что может свести разноголосный крик в многоголосный хор. Каждое из действующих лиц говорит, кричит, поет от себя, но в то же время речь эта пословична, так что оказывается словом и целого мира крестьянского. Вот мужик ругает сломавшийся топор, а сиюминутные вроде бы слова отливаются в формулу почти поэтическую и общемирскую.

Совершенно вроде случайный отрывок частного разговора с каким-то Иваном Ильичом приобретает поэтический смысл, сопровождаясь народной эпиграммой:

— А я к тому теперича:
И веник дрянь, Иван Ильич,
А погуляет по полу,
Куда как напылит!

Вот «к тому теперича» и приводятся многие как бы не идущие к делу речи. Народ — пьяная, невежественная толпа, но и народумница, народ-поэт предстает здесь. Народ — коллективный труженик. Поэт так дорожит этой другой стороной дела, так боится, чтобы она, самая важная в народной поэме, не заслонилась для читателя, что вводит целый монолог-приговор, ее выявляющий и закрепляющий, да еще и вводит в процессе спора. Если действительно истина рождается в споре, то в некрасовской поэме она, конечно, должна родиться, ибо поэма почти все время несет это начало спора, столкновения, диалога. Только что вынесен приговор, как будто бы подтвержденный всеми прошедшими сейчас перед нами картинами:

Умны крестьяне русские,
Одно нехорошо,
Что пьют до одурения...

И приговор этот тут же опровергается. И опять-таки словом, в самом народе рожденным и от лица народа, крестьянства сказанным. Потому же так важен герой, это слово произнесший,— Яким Нагой.

Голос Якима стал голосом крестьян, сочувствующих ему, только голосом более решительным и смелым. Сознанием своей силы, силы народа проникнуты слова:

Не белоручки нежные,
А люди мы великие
В работе и в гульбе!..

У каждого крестьянина
Душа что туча черная —
Гневна, грозна, — и надо бы
Громам греметь оттудова,
Кровавым лить дождям...

Рисуя своего героя, Некрасов ушел от первоначально родившего стилизованного и абстрактного образа этакого «добра молдца»:

Фабричный кудри русые
Встряхнул, окнул с валика
Очами соколиными
Шумящую толпу...

Этот портрет сменился конкретным, индивидуализированным в самой почти символической обобщенности:

Грудь впалая; как вдавленный
Живот; у глаз, у рта
Излучины, как трещины
На высохшей земле...

Не только народ, но как бы сама кормилица-земля говорит голосом Якима Нагого. И как подтверждение его речей явилась песня:

Вдруг песня хором грянула
Удалая, согласная...

«Согласная», «складная». Песня — душа народа. И люди перестают быть толпой, становятся обществом, миром.

В этой главе сам сюжет поиска, подчиняясь замыслу народной

поэмы, приобретает новый поворот. Странники уже пошли в на-
род, «в толпу — искать счастливого».

Четвертая глава первой части так и названа «Счастливые». Рассказ о народе продолжается. В главе «Счастливые» поэт сделал неожиданный сюжетный ход. Парадоксальная форма его необычайно все обостряет. Наше читательское восприятие настраивается на рассказ о счастье. Однако как рассказы о счастье предстают рассказы о несчастье несчастных людей. «Счастливые» — так названа глава о несчастных. Недаром рассказ каждого из «счастливых» предварен авторской характеристикой, иногда в одно-два слова: «дьячок уволенный...», «старуха старая, седая, одноглазая...», «солдат... чуть жив...», «разбитый на ноги дворовый человек». Лишь один рассказ молодого, плечистого каменотеса сообщает если не о счастье, то о каком-то благополучии. Но и он, единственный, сопровождается здесь же рассказом другого каменотеса, больного, расслабленного.

Вообще за счет таких новых и новых рассказов поэма как бы все время растет изнутри. И сами эти герои и рассказы их таковы, что в совокупности рисуют самые разные стороны народной жизни. И деревенская старуха, и питерский каменщик, и белорусский крестьянин — люди, собравшиеся со всей страны. Каждому новому рассказу, каждому новому опыту придается общерусский смысл.

Представлены все возрасты, положения и состояния несчастной мужицкой жизни.

«...Эй, счастье мужицкое!
Дырявое с заплатами,
Горбатое с мозолями,
Проваливай домой!»

Итак, итоги как будто бы подведены: о мужицком счастье не может быть и речи. Но не будем спешить с выводом. Глава ведь еще не окончена. Да и состоит она из двух разделов. Второй из них — рассказ тоже о мужике, об Ермиле Гирине. Повествуется о том, как купец Алтынников с помощью подьячих пытается перекупить у Ермилы Гирина «сиротскую мельницу». И этот рассказ начат с массовой народной сцены. Но это уже не убогий, увечный и нищий люд. Сама сцена торга Ермилы с купцом Алтынниковым необычна. Это и реальный аукцион с председателем и подьячими, но и нечто большее: единоборство героя-богатыря с вражьей силой — «бой», «сражение»:

Пошло у них сражение:
Купец его копейкою,
А тот его рублем.

Даже назван здесь Гирин почти мифологически — Ермилу. И подобно всякому народному герою обретает слабеющий Ер-

мило свою силу в народе, защищая мирское дело: как Минин, обращается Гирин к миру. И мир побеждает врага:

Хитры, сильны подьячие,
А мир их посильней,
Богат купец Алтынников,
А все не устоять ему
Против мирской казны —
Ее, как рыбу из моря,
Века ловить не выловить.

Не в торгах здесь дело, а в способности народа выступить миром. «Чудо сотворилось», — скажет поэт об этом коллективном действии, об этом общем мирском усилии, о «щедроте народной». Ермил и выдвинут, по сути, самим крестьянским миром. Так, хотя в роли бурмистра его и утверждает князь, выбирает на нее Ермила Гирина сам народ. Снова речь идет как будто бы всего лишь о реальном бурмистре, но перед нами и нечто большее: выборный, народный «царь», истово служащий крестьянскому миру:

В семь лет мирской копеечки
Под ноготь не зажал,
В семь лет не тронул правого,
Не попустил виновному,
Душой не покривил...

Народный герой Ермил Гирин тоже проходит через искушение. И он не удержался, принеся дело правды и мира в угоду личному делу, претерпев муки страдающей совести, толкнувшей его к веревке и отдавшей его в руки правосудия. Но над Ермилом Гириным вершится особое, не юридическое правосудие. Он отдает себя в руки суда людского, мирского приговора, каясь всенародно:

Пришел и сам Ермил Ильич,
Босой, худой, с колодками,
С веревкой на руках...

После таких-то испытаний Ермил обрекся на подвижническое служение народу. Во время бунта он попадает в острог, отказавшись уговаривать бунтовавших крестьян.

Глава «Помещик» представляет собой рассказ о барстве в целом, хотя вложен он в уста конкретного помещика, со своим именем, отчеством и фамилией — двойной, «дворянской». Портрет его предельно конкретен и обытовлен, что придает всему облику помещика мелкость. Да и определен Оболт сплошь презрительно-уменьшительными словами, которые не позволяют принимать его всерьез. И выхватывает-то он даже не пистолет, а «пистолетик». Однако все это не означает, что мы слышим рассказ только данного барина, частного человека, о его частной жизни. Здесь рисуется

общая картина барской помещицкой жизни в прошлом и в настоящем. И рассказ о ней очень многомерен. Он гораздо значительнее того, который мог бы представить реальный Гаврила Афанасьевич. Более того, герой здесь часто превращается в рупор автора поэмы. Ничтожный Оболдуй вдруг становится гневным сатириком:

На всей тебе, Русь-матушка,
Как клейма на преступнике,
Как на коне тавро,
Два слова нацарапаны:
«На вынос и распивочно».

А то проникается умной и тонкой иронией:

Да иногда пройдет
Команда. Догадаешься:
Должно быть, взбунтовался
В избытке благодарности
Селенье где-нибудь!

Оказывается он и лириком, когда повествует об идиллии усадебной дворянской жизни. Это и мирный хранитель патриархальных устоев, и лицемерный ханжа, и самовластный крепостник-деспот:

«Закон — мое желание!
Кулак — моя полиция!
Удар искросыпительный,
Удар зубодробительный,
Удар скуловорррот!..»

Такой емкий образ вряд ли можно было бы найти в романе, повести или драме. Это образ эпический, который тоже представляет своеобразную энциклопедию помещицкого сословия, но включенную именно в народную поэму, оцененную народным умом. Потому-то весь рассказ помещика спроецирован на крестьянское восприятие и постоянно корректируется им. Мужики здесь не пассивные слушатели. Они расставляют акценты, вмешиваясь в помещицкую речь редко, да метко. Недаром рассказ помещика и всю эту последнюю главу первой части завершает мужицкое слово, мужицкий приговор:

«Порвалась цепь великая,
Порвалась,— расскочилась:
Одним концом по барину,
Другим по мужику!..»

Как и в случае с попом, повествование помещика и о помещице не есть простое обличение. Оно также об общем, катастрофическом, всех захватившем кризисе. И о том, что народ есть в этом

положении сила единственно здоровая, умная, красивая, условие развития страны и обновления жизни. Потому-то в последующих частях поэмы Некрасов оставляет намеченную сюжетную схему (поп, помещик, купец...) и художественно исследует то, что и составляет суть и условие эпического произведения, народной поэмы,— жизнь и поэзию народа в их неисчерпаемости.

Некрасов своей поэмы не закончил. К тому же последняя из написанных им частей «Пир на весь мир» не была напечатана при жизни поэта: ее не пропустила цензура.

Части поэмы, кроме тесно связанных «Последыша» и «Пира на весь мир», сохраняют известную самостоятельность, образуя своеобразные поэмы в поэме. Каждая из них имеет своих героев, которые (за исключением странников) обычно не переходят из одной части в другую.

Такова и часть, названная «Крестьянка». Она даже имеет свой пролог со сказочной присказкой:

Шли долго ли, коротко ли,
Шли близко ли, далеко ли...

Почему же поэт такое место — это чуть ли не самая большая часть поэмы — отвел как будто бы всего лишь одному человеку, крестьянке-женщине?

Вообще этот образ занимает особое место во всей поэзии Некрасова. Русская женщина всегда была для него главной носительницей жизни, выражением ее полноты, как бы символом национального существования. Вот почему Некрасов с таким вниманием вглядывался в ее судьбу, художественно исследовал ее в поэме о народе. Ведь речь шла о самом корне жизни, о ее, может быть, главном залеге. Потому-то поэт уделил столько внимания, как, наверное, ни одному кандидату в счастливые, женщине-крестьянке Матрене Тимофеевне Корчагиной. С самого начала образ этой уже немолодой, зрелой женщины — носительницы жизни — вписан в особую картину жизни самой природы, в самую зрелую, в самую благодатную ее пору — сбора урожая:

...Пора чудесная!
Нет веселей, наряднее,
Богаче нет поры!

Жизнь трудового крестьянства, жизнь крестьянки-труженицы являет резкий контраст умиранию разлагающихся помещичьих усадеб — бесхозных, как в прологе к «Крестьянке», или имеющих выморочных владельцев, как в «Последыше», распростаивающих смрад и тлен на все, что становится к ним причастным. Такова голодная, бездельная и обреченная дворян — не народ. Народ — крестьяне:

— Чу! Песня за деревнею,
Прощай, горюшка бедная!

Идем встречать народ.
Легко вздохнули странники:
Им после дворни ноющей
Красива показалася
Здоровая, поющая
Толпа жнецов и жниц...

Матрена Тимофеевна — человек исключительный, «губернаторша», но она человек из этой же трудовой толпы. Ей, умной и сильной, поэт доверил самой рассказать о своей судьбе: «Крестьянка» — единственная часть, вся написанная от первого лица. Однако это рассказ отнюдь не только о ее частной доле. Голос Матрены Тимофеевны — это голос самого народа. Потому-то она чаще поет, чем рассказывает, и поет песни, не изобретенные для нее Некрасовым. «Крестьянка» — самая фольклорная часть поэмы, она почти сплошь построена на народно-поэтических образах и мотивах.

Уже первая глава «До замужества» — не простое повествование, а как бы совершающийся на наших глазах традиционный обряд крестьянского сватовства. Свадебные причеты и заплачки «По избам снаряжаются», «Спасибо жаркой баенке», «Велел родимый батюшка» и другие основаны на подлинно народных. Таким образом, рассказывая о своем замужестве, Матрена Тимофеевна рассказывает о замужестве любой крестьянки, обо всем их великом множестве.

Вторая же глава прямо названа «Песни». И песни, которые здесь поются, опять-таки песни общенародные. Личная судьба некрасовской героини все время расширяется до пределов общерусских, не переставая в то же время быть ее собственной судьбой. Ее характер, вырастая из общенародного, совсем в нем не уничтожается, ее личность, тесно связанная с массой, не растворяется в ней.

Матрена Тимофеевна, добившись освобождения мужа, не оказалась солдаткой, но ее горькие раздумья в ночь после известия о предстоящем рекрутстве мужа позволили Некрасову «прибавить о положении солдатки».

Действительно, образ Матрены Тимофеевны создан так, что она как бы все испытала и побывала во всех состояниях, в каких могла побывать русская женщина. Некрасовская крестьянка — человек, не сломленный испытаниями, человек выстоявший.

Когда она, начиная повествование о Савелии — дедушке, говорит:

— Ну, то-то! речь особая.
Грех промолчать про дедушку,
Счастливец тоже был...—

то слова эти вроде бы могут быть восприняты как горькая ирония и в адрес его, и в адрес ее счастья. Так, может быть, действи-

тельно перед нами опять лишь один из многих горемык, вроде тех, что уже прошли в главе «Счастливые»?

Только ли иронически, однако, назван Савелий счастливецом? Ведь за этими горькими словами, последними словами второй главы, прямо следует уже совсем не ироническое название третьей — «Савелий, богатырь святорусский». Даже одно только это название свело к себе разные и очень значимые и высокие начала народной жизни и народной поэзии. Впервые с такой силой вошла в поэму и уже до конца не уйдет из нее тема народного богатырства, находящая опору в былинной истории. Некрасовское определение *святорусский* сразу воззвало к русскому героическому эпосу, к образу богатыря богатырей — Святогора. Но, начав с былинного слова «богатырь свято...», Некрасов дает ему другое продолжение — «богатырь святорусский». Слову придан обобщенный, всероссийский смысл, а приложено оно отнюдь не к традиционному образу богатыря, а к образу крестьянина. Определение из сферы воинского эпоса переадресовано простому мужику по имени Савелий — имя тоже совсем не традиционно богатырское. Однако Некрасов не только не снижает тем былинный эпос до мужицкой жизни, но саму эту крестьянскую жизнь возводит в ранг высокой героики.

В образе Савелия много такого, что объединяет его со всей крестьянской массой. Недаром уже сам он переадресовывает определение «*святорусский богатырь*» всему сермяжному люду. Но есть и то, что Савелия над этим людом возвышает как личность исключительной судьбы, как высший тип. Прежде всего богатырь Савелий — человек могучей физической силы, и сравнивается он с медведем-сохатым. «Сохатый» в значении «медведь» довольно редкий костромской диалектизм. Вообще вся эта часть во многом строится на реальной местной, а именно костромской, основе. Действие происходит в лесистой и болотистой местности Костромской губернии на реке Кореге в Буйском уезде:

...Недаром есть пословица,
Что нашей-то сторонушки
Три года черт искал...—

говорит Савелий, вспоминая костромскую пословицу: «Буй да Кадуй черт три года искал». И отправляют Савелия в острог в Буйгород. Эти хорошо известные Некрасову по его охотничьим скитаниям места не случайно вошли в поэму. В край непроходимых болот и дремучих лесов прекрасно вписываются могучие характеры корежских мужиков, и прежде всего самого Савелия. Название реальной реки Буйского уезда Корега поэт поднимает до образа-символа, обозначения особой сферы жизни. «Корежить» означает «ломать», «гнуть», «трудиться». Корежина — край упорных и трудолюбивых земледельцев.

Савелий не только бунтарь. Он и своеобразный народный философ. Его раздумья о богатырском терпении народа трагичны. Он не просто осуждает способность народа терпеть и не просто ее одобряет. Он видит сложную диалектику народной жизни и не берет давать последние ответы и выносить окончательные решения:

Не знаю я...
Не знаю, не придумаю,
Что будет? Богу ведомо!

Савелий не только богатырь-бунтарь. Он и богатырь духа, подвижник, спасающийся в монастыре. Народная религиозность всегда привлекала внимание Некрасова, но отнюдь не сама по себе. Обычно она предстает у него как символ высокой народной нравственности, способ искупления вины и способность в самом страдании обрести величие. Вот почему Савелий назван святорусским. В конце на его старчество ложится печать почти святости. Но сама молитва богатыря Савелия, главная и последняя молитва его, носит общемирской, так сказать, общественный и земной характер:

За все страдное, русское
Крестьянство я молюсь!

Вот какой многосложный при всей цельности и простоте образ создал поэт. И этот образ, по сути, единственный, что сопровождает героиню во всех главах. А уже в самом конце этой части он оказался запечатленным и как бы увековеченным в своеобразном памятнике. Когда в последней главе Матрена Тимофеевна идет просить за своего мужа в город, она видит там памятник. Самого города Некрасов при этом не называет, хотя и указывает на исключительную в своем роде примету Костромы — памятник Ивану Сусанину:

Стоит из меди кованный,
Точь-в-точь Савелий дедушка,
Мужик на площади.
Чей памятник? — «Сусанина».

Автор народной поэмы не мог не выделить этот единственный тогда в стране памятник простому мужику.

Некрасов не просто декларирует богатырство Савелия. Он показывает, на чем это богатырство основано: ум, воля, чувства героя складываются в испытаниях. Вся жизнь его — это становление в борьбе, внутреннее высвобождение характера: «...Клейменный, да не раб», — скажет Савелий. Но образ Савелия важен не только сам по себе. Он как бы аккомпанирует на протяжении почти всей части образу героини, так что, по существу, перед нами возникают два сильных, богатырских характера.

В поэзии Некрасова мать всегда была безусловным, абсолютным началом жизни, воплощенной нормой и идеалом ее. В этом смысле мать есть главный «положительный» герой некрасовской поэзии. Сам образ родины, России у поэта неизменно соединяется с образом матери. Родина-мать, матушка-Русь — именно от Некрасова, через его поэзию эти привычные уже сейчас сочетания вошли в нашу жизнь, в наше сознание. И тип русской крестьянки, который создан в «Кому на Руси жить хорошо», раскрывается прежде всего как образ матери.

Глава «Демушка», например, полна отчетливого общественного смысла, неприкрытых социальных угроз. Обращаясь к народно-поэтическим источникам, Некрасов стремится выявить прежде всего именно эту сторону дела.

Рассказ Матрены Тимофеевны о своей судьбе не только рассказ, но и обдумывание жизни. Она рассказанное оценивает и судит. Последняя глава названа «Бабыя притча» не случайно. Притча — это обобщение, формула, подведение итога. Крестьянка уже прямо говорит от всех баб и про всех баб. И шире — про женскую долю вообще. Вопрос о женском счастье как будто бы решен окончательно и бесповоротно:

Не дело — между бабами
Счастливую искать!..

Но такой ответ не отменил проблемы счастья даже и применительно к «бабам». Смысл поэмы «Кому на Руси жить хорошо» не однозначен. Ведь вопрос: «Кто счастлив?» — вызывает и другие: что такое счастье? Кто достоин счастья? Где нужно его искать? И эти-то вопросы «Крестьянка» не столько закрывает, сколько открывает их, на них наводит. Без «Крестьянки» не все ясно ни в части «Последыш», которая писалась до «Крестьянки», ни в части «Пир на весь мир», которая писалась после нее.

Две эти части — «Последыш» и «Пир на весь мир» — внешне наиболее близки: есть тесная связь во времени и месте действия, общие герои.

«Последыш» — не рассказ о прошлом. Это изображение современной народной жизни в самом основном ее, самом напряженном и драматическом конфликте — с жизнью помещицей.

Нигде в поэме не предстали в столь непосредственном — на наших глазах, а не в чьем-то рассказе — развертывающемся действии столкновения барства и крестьянства.

«Последыш» наименее эпичен в этой эпической поэме. В нем появилась сконцентрированность драматического действия. Неприятно происходящие здесь события дважды названы «камедью». Сам сюжет этой «камеди» парадоксален. Острая анекдотичность его как бы взрывает изнутри форму авторского повествования: разрушает сам эпос. Но парадоксы поэмы были лишь отражением и выражением парадоксов самой жизни. Ведь положение в стране и после отмены крепостного права оставалось ненормальным.

Юридически отмененная «крепь» продолжала жить, проникая во все поры жизни:

— Не только над помещиком,
Привычка над крестьянином
Сильна...

Мертвая, отжившая система отношений, уложений, «привычек» держала в своих руках живые силы страны.

Прежде всего это выморочный, лишенный уже всякого человеческого начала князь Утятин — последний уже существо не только полуживое, но и полуживотное. «Заяц», «ястреб», «филин», «рысь»... — вот сравнения, постоянно рождающиеся в поэме по поводу князя Утятина... Да и вообще он выглядит странным, почти сказочным циклопическим персонажем. И описывается-то не столько он сам, сколько его незрячее око: именно оно, мертвое, невидящее, — единственное, что «живет» в нем.

Ненастоящему барину и определен ненастоящий бурмистр:

Пускай его! По барину
Бурмистр! Перед «Последышем»
Последний человек!

Ненатуральный мужик и несет ненатуральную народность. Впервые в поэме возникает очень острая характеристика мужика — политического демагога:

...Бахвал мужик!
Каких-то слов особенных
Наслушался: Атечество,
Москва первопрестольная,
Душа великорусская.
«Я — русский мужичок!» —
Горланил...

Коренной, оседлый мужик видит во всей этой истории не только «каместь». Действительно, это страшная игра.

И если бахвал Клим Лавин видит лишь внешнюю, комедийную сторону, заявляя, что «Последыш» куражится по его воле, то умный Влас задумывается:

— Бахвалься! А давно ли мы,
Не мы одни — вся вотчина...
(Да... все крестьянство русское!)
Не в шутку, не за денежки,
Не три-четыре месяца,
А целый век... да что уж тут!
Куда уж нам бахвалиться,
Недаром Вахлаки!

Вахлаки здесь — с большой буквы.

Некрасовское крестьянство, «оседлое», «коренное», и едино в своей трудовой основе, и многосложно. «Корежина» — символическое обозначение не только целого края, но и особой сферы жизни.

Вахлачина — тоже символ крестьянской жизни, но акцент здесь иной: слово это означает прежде всего тупость, забитость, покорность и темноту.

На первый взгляд «Пир на весь мир» — прямое продолжение «Последыша»: временная связь здесь очень тесная, да и герои те же, что в «Последыше» (Клим Лавин, Влас, не говоря уже о странниках). Тем не менее часть эта написана поэтом так, что она носит самостоятельный характер. И начата она как совершенно новое произведение, вступлением.

Во «Вступлении» рисуется крестьянская пирушка — «Поминки по крепям» — так первоначально поэт назвал эту часть. Однако реальная праздничная выпивка в некрасовском изображении перерастает свои рамки, становится пиром, в который вовлекаются новые и новые люди и новые сферы жизни, — «великим» пиром, «пиром на весь мир». И речь идет уже совсем не только о праздничном застолье, а о пире духовном, о пробуждении крестьян к новой жизни:

У каждого в груди
Играло чувство новое...

Вся атмосфера этой части уж никак не атмосфера «коренного», «оседлого» села, а скорее какого-то странного кочевья. Ничто не прикреплено, все сдвинулось. Даже соседний город сгорел, и жители его «под берегом, как войско, стали лагерем». А сама Вахлачина превратилась в географический перекресток, через который идут и едут представители чуть ли не всей Руси, стала пересечением разных начал сложного исторического времени, где сошлось прошлое с настоящим и будущим.

Все это вряд ли возможно было выразить в буквальном, бытовом реалистическом изображении. Поэтому «Пир на весь мир» очень условен. Это уже не только поэма, но как бы целая народная опера, обильная массовыми сценами и хорами, своеобразными «ариями» — песнями и дуэтами.

Песня стала основной формой рассказа. Сначала о прошлом: «Горькое время, горькие песни» — так названа первая глава. Все последующие с нарастающей силой и очень стремительно выразят движение исторического времени. Уже вторая рождает атмосферу неуспокоенности, продолжает идею поиска. Недаром и повествует она о людях бродячем и путешествующем: «Странники и богомольцы».

Да, поэт отмечает среди них и никчемных бродяг, и жалких воровок, и пустых вралей. И все же прежде всего не оборотную:

Но видит в тех же странниках
И лицевую сторону —
Народ...

Оказывается: сами «наши странники» не единственны. Идея поиска живет в народе, в его целом. Ведь «лицевая-то сторона» и заключается в нравственной одержимости поиском. Принцип народного заступничества пронизывает всю эту часть поэмы. И живущий «по-божески» Фомушка, и «божая посланница» Ефросинюшка, и «старообряд» Кропильников — в самом народе родившиеся народные заступники и страстотерпцы, люди, несущие идею иной, праведной жизни. И освещена их жизнь столь близким тогдашнему крестьянству религиозным сознанием.

Незамкнутая, незакрытая душа русского народа взывает слова, чутко ему внимает:

...Такая почва добрая —
Душа народа русского...
О сеятель! приди...

Некрасов отчетливо осознавал и свою роль поэта как одного из таких сеятелей и бросал в почву народную семена революционного сознания. С ним все более связывался в поэме и вопрос о счастье и правде, и вопрос о вине и грехе. Для счастья нужны испытание и нужно очищение.

Поэт снова обращается здесь к привычному вроде уже религиозному осмыслению греха и его искупления. И ведет рассказ на эту тему «смиранный богомол».

Легенда «О двух великих грешниках» отнесена в прошлое отнюдь не только из цензурных соображений. Становясь легендой, притчей, давняя история убийства барина освящалась традицией, закреплялась во времени. Более того, она получала высшую моральную санкцию. Ведь по прямому божьему указанию Кудеяр должен был во искупление грехов срезать ножом, тем ножом, что совершались разбойничьи злодеяния, громадный дуб. И все грехи разом сбросились со счета, когда тем же ножом он убил жестокого, «первого в той стороне» пана; можно сказать, сама десница божия указывает на такое убийство, на такой бунт как на угодное богу дело. Вот смысл легенды. Дело социального возмездия оказывается и актом нравственного искупления и исцеления.

Продолжает глава и социально-нравственную тему греха. Снова рассказ обращен в далекое прошлое: упомянутые «бой с туркою под Ачаковым», «государыня», т. е. Екатерина II, поясняют, что речь идет о событиях столетней давности. Самый страшный грех крестьянина, «иудин грех», — это предательство, предательство интересов мира. А затем старый этот рассказ переведен в современный план. Старое продолжается в новом. Мужики бьют уже нынешнего современного предателя мира, бьют «миром». В поэме одобряется и как бы провоцируется такая активная реакция.

— Коли всем миром велено:
Бей! — стало, есть за что! —
...Ай, служба — должность подлая!..
Гнусь-человек! — Не бить его,
Так уж кого и бить?

Глава «И старое и новое» рассказывает о новом, но не о добром. Потому и разведены поэтом самые эти временные понятия: горькое (старое), новое (но тоже горькое) и, наконец, доброе.

«Доброе время — добрые песни» — заключительная глава «Пира». Если предшествующая названа «И старое и новое», то эту можно было озаглавить «И настоящее и будущее». Именно устремленность в будущее многое объясняет в этой главе, не случайно названной «Песни», ибо в них вся ее суть. Есть здесь и человек, эти песни сочиняющий и поющий, — Гриша Добросклонов.

Образ Гриши одновременно и очень реальный, и в то же время очень обобщенный и даже условный. С одной стороны, он человек совершенно определенного быта и образа жизни: сын бедного дьячка, семинарист, простой и добрый парень, любящий деревню, мужика, народ, желающий ему счастья и готовый бороться за него. Но Гриша — и более обобщенный образ молодости, устремленной вперед, надеющейся и верующей. Он весь в будущем, отсюда некоторая его неопределенность, только намеченность. Потому-то Некрасов, очевидно, не только из цензурных соображений зачеркнул уже на первом этапе работы стихи (хотя они печатаются в большинстве послереволюционных изданий поэта):

Ему судьба готовила	Народного заступника,
Путь славный, имя громкое	Чухотку и Сибирь.

Так действительно заканчивали «шестидесятники». Так действительно только что драматически закончилось «хождение в народ» «семидесятников». Но поэт, видимо, не хотел этим мрачным предначертанием обреченности заканчивать стихи, посвященные новому человеку, человеку будущего, пусть еще неясного. И «идти в народ» Грише не нужно.

Умирающий поэт спешил. Поэма осталась неоконченной, но без итога она не оставлена.

Уже первая из песен на вопрос-формулу «Кому на Руси жить хорошо?» дает ответ-формулу:

Доля народа,	Свет и свобода
Счастье его,	Прежде всего!

Песня «Средь мира дольного...» призывает к борьбе за народное счастье, за свет и свободу. Но дело, естественно, не просто в декларации этих идейно-тематических формул-лозунгов. Многие в последних песнях поэмы, таких, как «В минуты унынья, о родина-мать!..», «Бурлак», напоминает о содержании всей поэмы, возвращает к предшествующему: и к ужасам «крепи», о которых рас-

сказывал Савелий, и к образу женщины-матери, и к раздумьям о богатырстве народном.

Смысл итоговых стихов поэмы действительно заключается в призыве к борьбе за народное счастье, но смысл всей поэмы в том, что она показывает: такой народ заслуживает счастья и стоит того, чтобы за него бороться:

«В минуты унынья, о родина-мать!
Я мыслью вперед улетаю.
Еще суждено тебе много страдать,
Но ты не погибнешь, я знаю».

Поэт, создавший эпопею народной жизни, действительно знал это и всем содержанием своей народной поэмы представил тому доказательства. Сам по себе образ Гриши не ответ ни на вопрос о счастье, ни на вопрос о счастливице. Счастье одного человека (чьим бы оно ни было и что бы под ним ни понимать, хотя бы и борьбу за всеобщее счастье) еще не разрешение вопроса, так как поэма выводит к думам о «воплощении счастья народного», о счастье всех, о «пире на весь мир». Последние стихи — «песни» поэмы — стихи лирические, но и такие, которые могли возникнуть лишь с опорой на могучий народный поэтический эпос. Многие в этих стихах идет от надежды, от пожелания, от мечты, но такой, которая находит реальную опору в жизни, в народе, в стране — России. Эпопея в самой себе несет разрешение.

«Кому на Руси жить хорошо?» — поэт задал в поэме великий вопрос и дал великий ответ в последней ее песне «Русь»:

— Ты и убогая,	Рать подымается —
Ты и обильная,	Неисчислимая,
Ты и могучая,	Сила в ней скажется
Ты и бессильная,	Несокрушимая!
Матушка-Русь!..

СОВЕТУЕМ ПРОЧИТАТЬ

Розанова Л. А. О творчестве Н. А. Некрасова. — М., 1988.

В своих раздумьях о некрасовском наследии автор выделяет самые острые нравственные проблемы: любовь к Родине, к матери, к человеку; чувство ответственности за пробуждение просвещения народа и т. д. Такой подход к творчеству Некрасова позволяет читателям уйти от узкосоциологических представлений о поэзии великого лирика, живо воспринять его вдохновенное поэтическое слово.

Скотов Н. Н. Современники и продолжатели. — Л., 1973.

В книге убедительно очерчено место Н. А. Некрасова в сложном историко-литературном процессе XIX—XX вв. Здесь раскрыты интересные параллели: Некрасов — Тютчев, Некрасов — Фет, Некрасов — Блок и А. Белый, а также рассмотрены некрасовские традиции в литературном движении советской эпохи.

МОГУЧАЯ СИЛА ЛИЧНОСТИ

(РОМАН И. С. ТУРГЕНЕВА «ОТЦЫ И ДЕТИ»)

Ни одно произведение И. С. Тургенева не вызвало таких разноречивых откликов, как «Отцы и дети» (1861). Иначе быть не могло! Писатель раскрыл в романе перелом общественного сознания России, когда дворянский либерализм вытеснялся революционно-демократической мыслью. В оценке «Отцов и детей» столкнулись две реальные силы. Однако и среди защитников социального прогресса единства мнений о романе тоже не было. Тут действовала другая причина, и весьма необычная. Тургенев двойственно воспринимал созданный им образ. А. А. Фету он писал: «Хотел ли я обругать Базарова или его превознести? Я этого сам не знаю, ибо я не знаю, люблю ли я его или ненавижу!» А в письме к А. И. Герцену подчеркнул отношение к своему герою: «...при сочинении Базарова я не только не сердился на него, но чувствовал к нему «влечение, род недуга». Неоднородность авторских чувств и заметили современники Тургенева.

Редактор журнала «Русский вестник» (где в 1862 г. был напечатан роман) М. Н. Катков был возмущен всеисильностью «нового человека», который «господствует, безусловно, надо всем...». Катков стоял за противников Базарова. Сторонник «детей» А. А. Антонович упрекнул Тургенева в противоположном «недостатке»: «...главного своего героя и его приятелей он презирает и ненавидит от всей души». Критические замечания высказали А. И. Герцен, М. Е. Салтыков-Щедрин. Д. И. Писарев увидел в романе объективную правду: «Тургенев не любит беспощадного отрицания, а между тем личность беспощадного отрицателя выходит личностью сильной и внушает каждому читателю уважение. Тургенев склонен к идеализму, а между тем ни один из идеалистов, выведенных в романе, не может сравниться с Базаровым ни по силе ума, ни по силе характера». В статье «Базаров», откуда приведена эта цитата, есть немало спорных положений. Но общая трактовка произведения убедительна.

Главный герой «Отцов и детей» не знал компромиссов, не ведал эгоистического чувства самосохранения. В наше время перестройки жизни на такой тип личности можно только равняться. Немаловажно для нас и другое. Базаров самоотверженно выступил против рутины духовного застоя, мечтал об утверждении новых общественных отношений, новой культуры. Истоки, условия, результаты этой его деятельности были, разумеется, другими. Но самая идея — переделать мир, душу человека, вдохнуть в нее живую энергию дерзаний — не может не волновать сегодня.

Вспомним, что такое реалистический роман. Выразительно определил его особенности В. Г. Белинский: «изображение чувств,

страстей и событий частной и внутренней жизни людей»; «художественный анализ современного общества, раскрытие тех невидимых основ его, которые от него же самого сокрыты привычкой и бессознательностью». «Отцы и дети» воистину открыли «невидимые основы» российской действительности, течения в духовной атмосфере XIX века. В столь широкой панораме фигура Базарова и приобретает особое звучание. Попытаемся конкретизировать это положение.

В «Отцах и детях» Тургенев следует ранее (в «Рудине», «Дворянском гнезде», «Накануне» и др.) разработанным им приемам повествования. Глубоко и экономно раскрыты отношения и конфликты между героями романа. Опосредованно (через поведение, диалог, портрет) передана жизнь их души. Предыстория персонажей тоже традиционный для писателя элемент романной структуры. Между тем экскурсы в прошлое обладают в «Отцах и детях» многозначной функцией.

Есть что-то общее — не по содержанию, а по роли в произведении — между рассказами о родителях Павла и Николая Кирсановых, отце Одинцовой, о молодости Арины Власьевны Базаровой. Повествование о главных событиях романа постоянно перебивается ретроспективными вставками (I, VII, VIII, XII, XV, XVIII, XX главы). Автор настойчиво обращается к истории «рода» героев, чтобы проследить его эволюцию.

В чем же состоит смена поколений? При всем различии кровных «отцов и детей» судьбы их сближены. Почти повторяются ситуации из юности Николая Петровича Кирсанова и его сына. Некогда отец Николая «привез его в Петербург (...) и поместил в университет». Затем сам Николай Петрович «в 55 году привез сына в университет». Между Петром Кирсановым, боевым генералом 1812 года, «полуграмотным, грубым, но не злым человеком», и Николаем Кирсановым, мягким, начитанным, любящим мужем и отцом, — пролегла граница психологического несходства. Но исток ее объяснимый: степень образованности, условия жизни. В принципе, оба одинаково «тянули лямку» своей доли. Оба растили сыновей. Повторяет их путь и Аркадий Кирсанов. Обвенчавшись со своими невестами в один день, Николай и Аркадий Кирсановы поселяются в Марьине: «дела их начинают поправляться».

Внутренние связи прочерчены между Анной Сергеевной Одинцовой и ее отцом Сергеем Николаевичем Локтевым. Нравственно дочь качественно отличается от него, «известного красавца, афериста, игрока». Но она также последовательно стремится к обеспеченному существованию. Получает от первого мужа состояние, приумножает его во втором браке, не испытывая любви ни к «пухлomu, тяжелому и кислому» Одинцову, ни к умному и «холодному», как лед, «законнику». Да и младшая сестра Катерина Сергеевна твердо идет по той же проторенной дороге.

На другом полюсе общества — в бедном домике мелкопомест-

ных Базаровых — прочность провинциальных традиций выражается по-другому. Об Арине Власьевне сказано: «она была настоящая русская дворяночка прежнего времени, ей бы следовало жить лет за двести, в стародавние времена».

В «Отцах и детях» изображена русская жизнь почти за пятьдесят лет. В кратких характеристиках, как рентгеном, высвечены корни дворянских семейств, устои петербургского чиновничества (Матвей Ильич Калязин и его отец, «государственный муж александровского времени»), а в какой-то мере даже уклад сословия мещан (хозяйка постоянного двора Арина Савишна и ее дочь Феничка).

Автор раскрывает многие смешные стороны канувших в лету эпох. В полковых городах 20—30-х годов — царство «матушек-командириш» (I глава). В высшем свете тех же лет — лжебайронизм, роковые страсти (VIII глава), процветание карточных аферистов (XV глава). Среди скромных помещиков-домоседов неиссякаемая увлеченность романтическими идеалами (I глава). Между тем новое время огорчает писателя неизмеримо больше.

Николай Петрович отпустил крестьян на оброк, нашел приказчика из мещан, завел «на новый лад хозяйство». В чиновничьем мире появились «прогрессисты», внушающие презрение к рутинерам и отсталым бюрократам. В уездном «полусвете» — эмансипированные женщины (Кукшина) и рассуждающие о свободе мысли «откупчики» (Ситников). Но как ущербны, а порой отвратительны все эти нововведения!

Николай Петрович сам же никак не может справиться с «безрадостными и бестолковыми» хлопотами на своей ферме (XXII глава). Аркадий по дороге в Марьино видит на фоне живописных бескрайних полей печальную картину: «деревеньки с низкими избенками под темными, часто до половины разметанными крышами», «обтерханные, на плохих клячонках» мужики, «шершавые, словно обглоданные, коровы» (III глава). Экспрессия авторского слова настолько здесь велика, что не требуется никаких комментариев.

Иной, саркастический тон избирает писатель для развенчания городской моды на либеральную фразу. «Прогрессист» Калязин по внешнему раскованному поведению мог прослыть за «чудного малого». Однако он «был ловкий придворный, большой хитрец, и больше ничего; в делах толку не знал, ума не имел, а умел вести собственные дела» (XII глава). Злую карикатуру на мнимые просвещенность и свободомыслие создает Тургенев в образах Кукшиной и Ситникова (XII, XIII главы).

Все былые недостатки: бедность крестьянской деревни, неумелое хозяйствование в поместьях, бюрократизм государственного аппарата, духовный застой — сохранились. А либеральное пустословие, практицизм, собственнические притязания возросли. Вот они — «кровные узы» связей между разными поколения-

ми. По Белинскому — «невидимые основы», не осознанные обществом закономерности социальной эволюции.

Касается Тургенев и стремлений скромных разночинцев к познанию, нравственному совершенствованию. Добрейший и честнейший Василий Базаров справедливо убежден, что «для человека мыслящего нет захолустья». Старый полковой лекарь, плебей по происхождению, «старается по возможности не зарости мхом, не отстать от века». Но что может сделать он, лишенный настоящего образования, в глухой провинции? С мягкой усмешкой наблюдают Евгений Базаров и Аркадий Кирсанов за убогими попытками старика приобщиться к достижениям науки. При искренних побуждениях преодолеть свою ограниченность Василий Базаров остается в ее власти (XX глава).

В затхлой атмосфере несостоятельного мира нигилизм Базарова воспринимается как взрыв в ночи, как революционный вихрь, сметающий устаревшие позиции и взгляды. Главный герой романа протестует против идеологии консерватизма и либерализма, против барского деспотизма, рабской психологии, наивных идеалов. Одинаково важными оказываются спор с Павлом Кирсановым, неприятие Николая Кирсанова, разрыв с Аркадием, любовный конфликт с Одинцовой, восприятие родного дома и т. д. Роман построен на сочетании многих сюжетных линий. В их пересечении стоит крупная сильная личность Базарова. Один человек действительно противостоит всему своему окружению.

В начале повествования авторское внимание сосредоточено на отношениях Павла и Николая Кирсановых с Евгением Базаровым. Читателю запоминается их спор и резкое различие в их внешнем облике, одежде, прическе, манере поведения. «Английский стиль» Павла Петровича, романтическая мечтательность его брата несовместимы с демократизмом обращения, грубоватой откровенностью Евгения Базарова. Дать характеристику этой противоположности не составляет труда после первого знакомства с романом. Внутреннее содержание полемики между Базаровым и братьями Кирсановыми требует куда более пристального внимания. Разобраться в тургеневских обобщениях помогает Н. А. Добролюбов.

В 1859 году критик сравнил позиции людей 40—50-х годов. (Статья «Литературные мелочи прошлого года».) О первых он сказал: «Они стремились к истине, желали добра, их пленяло все прекрасное, но выше всего для них были принципы. Принципом они называли общую философскую идею, которую признавали основанием всей своей логики и морали...» Пятидесятников Добролюбов назвал «молодым действующим поколением нашего времени»: они «не умеют блестеть и шуметь», «никаким кумирам не поклоняются», «их последняя цель не совершенно рабская верность отвлеченным высшим идеям и принесение возможно большей пользы человечеству». Сказано как будто о героях тогда еще не созданного романа «Отцы и дети». Турге-

нев запечатлел в художественных образах то же, о чем Добролюбов размышлял в статье.

В V главе романа Аркадий (под влиянием Базарова) так и говорит: «Нигилист — это человек, который не склоняется ни перед какими авторитетами, который не принимает ни одного принципа на веру». На что пока очень спокойно отзывается Павел Петрович: «Мы люди старого века, мы полагаем, что без принципов (...) шагу ступить, дохнуть нельзя». Позже (X глава) Базаров значительно углубляет понятие нигилизма: «Мы действуем в силу того, что мы признаем полезным... В теперешнее время полезнее всего отрицание, — мы отрицаем». Эти слова заставили Павла Петровича «возопить»: «Нам дорога цивилизация, да-с, да-с, милостивый государь; нам дороги ее плоды... Вы воображаете себя передовыми людьми, а вам только в калмыцкой кибитке сидеть! Сила!». В негодующем ответе Павла Кирсанова — смысл, главный предмет спора между старшими и младшими. Базаров выступает против устаревших догм эгонистически замкнутой, «барской» культуры, против словоизвержения, пустой терминологии, — за разумные действия, разрушающие отжившие идеалы. Базаров — за вмешательство в несовершенную жизнь. Кирсанов — за отстранение от нее в мире «принципов» и надуманных переживаний.

X глава — кульминация полемики Базарова и Павла Кирсанова. Далее следует развязка — дуэль, которая тоже утверждает превосходство Базарова. Но для него спор с Кирсановым не самое трудное испытание. И даже не конечное раскрытие своих взглядов. Полнее Базаров определяет позицию «нигилиста» в беседе с Одинцовой (XVI глава). Здесь он размышляет спокойно, не подогреваемый выпадами Павла Кирсанова.

Базаров трезво судит о людях как о существах, соединяющих в себе потребности душевные и телесные, а нравственные различия человечества объясняет «безобразным состоянием общества»: «Исправьте общество, и болезни не будет»; «при правильном устройстве общества совершенно будет все равно, глуп ли человек или умен, зол или добр». Такова конечная цель деятельности, о которой мечтает «нигилист». Во внешнем облике, поведении героя в этот момент много убежденности, внутренней силы. В суждениях чувствуется смелая мысль, стройная логика. Автор, несомненно, симпатизирует Базарову, согласен с его выводами. Между тем в разговоре с Одинцовой выражены и чуждые писателю взгляды.

Рассматривая альбом Саксонской Швейцарии, Базаров говорит Одинцовой: Вы «не предполагаете во мне художественного смысла — да во мне действительно его нет, но эти виды могли меня заинтересовать с точки зрения геологической». Базаров как бы подводит итог своим пугающим Кирсановых афоризмам: «Рафаэль гроша медного не стоит», «Природа не храм, а человек в ней работник».

Понять источник таких суждений можно. Базаров развенчивает бездейственные, умозрительные «принципы». А вместе с ними главную область симпатий своих оппонентов — нетленное Прекрасное, интуитивное творчество и т. д. Все, что лишено материалистического объяснения, Базаров отрицает. На разглагольствования Аркадия о «таинственных отношениях между мужчиной и женщиной», «загадочном взгляде» княгини Р. он бросает презрительное: «Это все романтизм, чепуха, гниль, художество».

Вот что неприемлемо для Базарова — романтизм. Поэтому он смеется над увлечением Николая Петровича Пушкиным, Шубертом. После насмешки над «романтиком» ернически говорит: «Пойдем лучше смотреть жука». В своем неприятии иллюзорной мечтательности Базаров отказывается от великих достижений мировой культуры, в узкопрактическом смысле трактуя как «художество», так и природу.

Тургеневу глубоко чужды утилитарные представления об искусстве. Писатель живо уловил негативизм некоторой части разночинцев к художественному творчеству. Есть немало документальных подтверждений этому реальному факту, в частности отрицание Писаревым гения Пушкина. Как это ни странно, Писарев не простил своему идеалу Базарову некоторых заблуждений. И даже объяснил их причину: «...многие из нас, отрезвившись и спустившись на землю, ударились в крайность и, изгоняя мечтательность, вместе с нею стали преследовать простые чувства и даже чисто физические ощущения, в роде наслаждения музкой».

В романе читаем: «Кто-то играл с чувством, хотя и неопытной рукой, «Ожидание» Шуберта, и медом разливалась по воздуху сладостная мелодия». Музыка вызвала издевку Базарова: «Помилуй! в сорок четыре года человек, *pater familias* (отец семейства — Л. С.) в ...м уезде — играет на виолончели!» Базаров сразу почувствовал комизм ситуации и облика толстого провинциального мечтателя. Насколько, однако, глухота к прекрасным звукам нравственно, эстетически обедняет его самого! А чудовищные убеждения: читать Пушкина — значит заниматься ерундой — сужает не только эстетические, но философские горизонты познания мира. Несомненная авторская ирония ощущается в концовке этого второго эпизода. Базаров советует дать Николаю Петровичу вместо Пушкина... «Stoff und Kraft» («Материя и сила». — Л. С.).

Отношение писателя к главному герою «Отцов и детей» очень простое. Там, где Базаров клеймит насмешкой дутые, отвлеченные «принципы», он побеждает. И автор разделяет его позицию. Но вот Базаров вступает в сферу утонченных переживаний, которые он никогда не принимал. От уверенности его не остается и следа. Перед читателем совсем иной человек. Случайно ли отрицатель возвышенных чувств оказывается в их пле-

ну, с XVI по XXVII главу (всего их в романе — 28) испытывает болезненное разочарование в былых своих взглядах? Конечно, нет. Тургенев сознательно избирает «невыгодную» для героя коллизию. Между тем удивляет одна особенность повествования. Чем труднее приходится Базарову, тем ощутимее нарастает авторское сопереживание ему. Такой подход закономерен для Тургенева. Он писал К. К. Случевскому об отсутствии «у отрицателей всякой тени личного негодования»: «Они идут по своей дороге потому только, что более чутки к требованиям народной жизни» (XII, 340). Но тогда и ошибки рождены на пути к возвышенным целям, а испытания вызывают сочувствие.

С приезда в поместье Одинцовой начинается смятенность Базарова. Писатель прослеживает диалектику его внутреннего состояния. Сначала Базаров не без усмешки думает: «Какой я смиренный стал». После пребывания в усадьбе «дней пятнадцать» у него «стала появляться небывалая прежде тревога: он легко раздражался, говорил нехотя». Подозревая Одинцову в кокетстве, Базаров все-таки заводит речь о человеческой способности любить. В этот момент его сердце «так и рвалось». Какая перемена! Еще совсем недавно он заметил по адресу Одинцовой: «Эдакое богатое тело! Хоть сейчас в анатомический театр». Теперь наступила пора взволнованных раздумий об умении «отдаваться вполне чему бы то ни было». Напряжением воли сдерживает себя Базаров. А как только женщина разрешает откровенность, в страстном порыве признается: «Так знайте же, что я люблю вас глупо, безумно».

Автор отражает глубинные психологические различия между Базаровым и Одинцовой. Он захвачен чувством целиком: «Страсть в нем билась, сильная и тяжелая,— страсть, похожая на злобу и, быть может, сродни ей». Одинцова, под влиянием «уходящей жизни, желания новизны... заставила себя дойти до известной черты»... и спокойно отступила. Базаров после своего признания всю ночь «не спал и не курил, и почти ничего не ел уже несколько дней. Сумрачно и резко выдавался его похудалый профиль из-под нахлобученной фуражки». В исходе объяснения этих людей все показательно: разнородность переживаний, полярность жизненных установок, наконец, главное — значение произошедшего для их судьбы. Одинцова вновь уходит в свой уютный мирок, а позже вступает в выгодный брак «по убеждению». Базаров мучительно ощущает потерю, несколько раз пытается вызвать женщину на новый разговор, извиняясь перед ней, заставляя себя назвать любовь «чувством напускным». Но перед смертью прощается с Одинцовой как с красотой самой жизни, именуя любовь «формой» человеческого бытия.

Переживания Базарова воспринимаются неоднозначно. Их страстная напряженность, цельность и сила вызывают наше поклонение герою. В любовном конфликте он снова выглядит крупной личностью. Отвергнутый, он одержал нравственную победу

над эгоистической женщиной. Одновременно, однако, чувство к ней и разрыв трагичны для Базарова. Читатель становится свидетелем еще одной способности Базарова — к глубоко критичному самоанализу и переосмыслению былых убеждений.

Тургеневу-художнику присущ «тайный» психологизм. В романе нет последовательного раскрытия дум и эмоций Базарова. Авторское внимание расщеплено между многими персонажами. В результате их отношений события продолжают развиваться стремительно: происходит «игрушечная» дуэль Базарова и Павла Петровича, Николай Петрович решает жениться на Феничке, Аркадий делает предложение Кате. На фоне такого обычного течения жизни метания Базарова выглядят особенно страдальческими. В нем заметен новый психологический настрой: замкнутость, самоуглубленность, тяготение к каким-то ранее чуждым ему проблемам.

С болью говорит Базаров о краткости человеческого существования: «Узенькое местечко, которое я занимаю, до того крохотно в сравнении с основным пространством ... и часть времени, которую мне удастся прожить, так ничтожно перед вечностью»... Наступает сложная переоценка ценностей. Впервые Базаров теряет веру в свое будущее. Тем не менее он не отказывается от прежних стремлений. Признав ограниченность личных возможностей, Базаров выступает против успокоения: «хочется с людьми возиться, хоть ругать их, да возиться с ними». В сцене прощания с Аркадием «нигилист» окончательно отделяет себя от «либеральных баричей»: «Вы, например, не деретесь — и уж воображаете себя молодцами, — а мы драться хотим (...), нам других ломать надо». Но именно максимализм запросов приносит сильный привкус горечи в мироощущение Базарова. Разочарование в «мякеньком» Аркадии выливается в обобщенную форму неприятия нравственных устоев существующего мира, в осознание отторженности от него. «...Ты, я вижу, Аркадий Николаевич; — язвительно замечает Базаров, — понимаешь любовь, как все новейшие молодые люди: цып, цып, цып, курочка, а как только курочка начинает приближаться, дает бог ноги! — Я не таков. Но довольно об этом. Чему помочь нельзя, о том и говорить стыдно».

В мятежном состоянии духа Базаров, однако, готовится к новому волевому акту — «взять себя за хохол да выдернуть себя вон, как редьку из грядки». И выдергивает из чужой для него среды (сначала внутренне отъединяется, потом уезжает в родительский дом). Всюду ищет «настоящих людей», которых можно «слушаться или ненавидеть». Но не находит. Одиночество приводит Базарова к трагическим сомнениям. В результате и возникает суждение героя, которое долго не могли простить автору романа: «А я возненавидел этого последнего мужика, Филиппа или Сидора, для которого я должен из кожи лезть и который мне даже спасибо не скажет... да и на что мне его спасибо?»

Несправедливо придавать этим резким словам прямолинейность, антинародный смысл. А такие попытки, к сожалению, были. Как всегда у Тургенева, отдельное высказывание героя — итог серьезных его раздумий, протекающих «скрытно», в глубинах сознания. Поэтому каждую произнесенную вслух мысль нужно расценивать в контексте данного эпизода и всего содержания романа. Диалог Базарова с Аркадием, в котором и прозвучало рассуждение о Филиппе и Сидоре, очень многое проясняет. Тогда же Базаров делится печальным своим представлением о «ничтожности перед вечностью» личной жизни. Таков один источник отношения к будущему мужика: «будет он жить в белой избе, а из меня лопух расти будет». Значительна и другая сторона его размышлений. Только Базаров не может принять растительное существование «отцов»: «Мне приятно отрицать, мой мозг так устроен — и basta». Одиночество героя питает его «скуку да злость», но и тоскливое подозрение в преждевременности собственных устремлений. Забвение «Филиппом или Сидором» первых очень трудных шагов по дороге разрушения старого мира непереносимо для Базарова. Наконец, именно этот разговор с Аркадием станет переломным моментом в поведении Базарова, началом поиска новой деятельности. Показательно: ее он попытается связать как раз с мужиками, которых якобы возненавидел.

Базаров не может жить по-прежнему: «лихорадка работы», не успев возникнуть, проходит. Он мечется: переезжает от Одинцовой к своим родителям, затем в Марьино Кирсановых (где и происходит дуэль с Павлом Петровичем), снова появляется у Одинцовой, после чего поселяется дома. И здесь «тоскливая скука», «глухое беспокойство», «странная усталость» полностью овладевают несчастным. Велика власть выразительного авторского слова в передаче мучительного состояния героя. Сдержанный на определения, писатель считает возможным соединить в двух фразах целый ряд однотипных выражений. Так обостряется впечатление неприютности Базарова. Усилено оно и муками его родителей, сокрушенных видом сына. Все здесь устремлено к одному центру — раскрытию базаровской тоски. И только затем Базаров как бы случайно «проговаривается» о главном содержании своих мыслей. Именно тут молчаливый Базаров вдруг отзывается (участием во врачевании) на речи отца о «близком освобождении крестьян». Давно устоявшийся критический взгляд на отсталую русскую деревню мучает былого «отрицателя».

Базаров стремится, хотя и не без иронии, понять мужиков, их отношение к «будущности России», к «новой эпохе истории». В предпоследней главе приводятся беседы Базарова с крестьянами. Абсолютно несвойственные ему ранее темы! Да и бесперспективные! Крепостным чужды столь абстрактно поставленные вопросы барина. Поэтому он воспринимается в народе «чем-то

вроде шута горохового». Важен, однако, не результат. А само пробуждение Базарова по-новому разобраться в себе самом, в представлениях о поступи страны. Бескрайняя Русь с ее темными, грязными деревнями становится теперь предметом его пристального внимания. Но он, этот «самоуверенный Базаров», так и не обретает умения «рассуждать о делах и нуждах» мужиков. Печальный удел оставляет для него одну возможность — участвовать в лекарской практике отца, помогать деревенскому населению в его чисто физических недугах. Что Базаров и делает.

После кончины Добролюбова Тургенев сказал: «Жаль погибшей, напрасно потраченной силы» (XII, 326). Та же авторская эмоция сопровождает роман «Отцы и дети», особенно последние его главы. Есть почти совпадения между отзывом Тургенева на смерть критика и некоторыми деталями истории Базарова. Перед рассказом о его заражении при вскрытии трупа Василий Иванович Базаров с восхищением восклицает: «Вы посмотрите, что за корни! Эдакая сила у Евгения!» А потом следуют события бесславного угасания этой силы. Возможно, не без влияния пережитого при создании романа Тургенев откликнулся на преждевременный уход Добролюбова («Отцы и дети» закончены в июле, Добролюбов скончался в ноябре 1861 года).

Трагическим ощущением обреченности природной своей мощи и желанием сохранить достоинство в предсмертных муках определено поведение Базарова. Он неожиданно поднимает за ножку стул и говорит: «Сила-то, сила вся еще тут, а надо умирать!» Но все испытания выдерживает с честью: «Не хочу бредить, что за вздор!» Успокаивает родителей, мужественно говорит посетившей его Одинцовой: «Старая штука смерть, а каждому внове. До сих пор не трушу...»

Авторское сопереживание герою проступает здесь особенно зримо. Как помешанные ходят старики-родители около смертного одра молодого сына. Вид недавно сжигаемого страстью Базарова — «воспаленное и в то же время мертвое лицо с мутными глазами» — резко контрастирует с красотой и свежестью Одинцовой. Но больше всего поражают речи умирающего. В них столько боли от сознания близкого, неминуемого конца! Каждая реплика, обращенная к Одинцовой, — сгусток страданий не физических, духовных: «Попал под колесо. И выходит, что нечего было думать о будущем»; «Вы посмотрите, что за безобразное зрелище: червяк полураздавленный, а еще топорщится. И ведь тоже думал: обломаю дел много, не умру, куда! задача есть, ведь я гигант»; «Я нужен России... Нет, видно не нужен. Да и кто нужен?» Вот трагический итог жажды деятельности.

Может показаться, что герой как бы разочаровывается в несостоятельной программе. Такое подозрение и вынудило Антоновича обвинить Тургенева в ненависти к «новым людям». Если бы это было так, вряд ли последние дни и часы Базарова получили бы в романе столь трагическую окраску. Не отрицанием

прошлого, а остро болезненным постижением пресекающейся жизни, отнятых целей веет от прощальных слов умирающего. Здесь заключен главный смысл его жизненного финала. О том же писал Тургенев Случевскому: «Мне мечталась фигура сумрачная, дикая, большая, до половины выросшая из почвы, сильная, злобная, честная — все-таки обреченная на гибель, — потому что она все-таки стоит еще в преддверии будущего, — мне мечтался какой-то странный *pedant* (равное, соответствующее. — Л. С.) с Пугачевым и т. п.». Вот исток страданий Базарова — преждевременность появления, отсутствие союзников, мучительное одиночество. Но, несмотря на это, было смелое предвосхищение грядущих свершений. Подобная трактовка вполне объясняет торжественный аккорд, завершающий историю «нового человека».

«Отцы и дети» являются «художественным документом» идеологической борьбы в России середины XIX века. В этом отношении познавательное значение романа никогда не иссякнет. Но тургеневское произведение невозможно ограничить только этим смыслом. Писатель открыл для всех эпох важный процесс смены отживающих форм сознания новыми, трудность их прорастания, мужество и самоотречение передовых деятелей, трагичность их положения и величие их духа. Вечные философско-нравственные ценности в живом, социально-обусловленном воплощении расширяют наше представление о человеческом бытии в целом. И думается, восприятие «Отцов и детей» для каждого поколения читателей будет неповторимым.

Поражает тот факт, что свыше столетия тому назад Тургенев обнаружил весьма актуальные и для сегодняшних дней конфликты. Что такое «отцы» и «дети», что их связывает и разъединяет? Вопрос неспроста. А ответ на него Тургенев дает емкий.

Прошлое дает многие нужные ориентиры для настоящего. Представим себе, насколько бы облегчилась участь Базарова, если бы он не вычеркнул из своего багажа величие накопленного человечеством опыта. Проще устроились бы отношения Базарова с Одинцовой, прими он таинство чувств за истину. Разумеется, заблуждения тургеневского героя обусловлены его положением разрушителя застойного дворянского мира. Есть, однако, здесь и оттенок всегдашнего негативизма молодых. Отрицать легче, чем строить. Базаров понял это. Больше того, в своем нелегком существовании он, незаурядная личность, утвердил новые возможности человека. Для тех далеких времен способность к полной самоотдаче избранной деятельности, людям, гармоничной, свободной от расчета и предрассудков любви было несомненным открытием. Но и для нас в этом примере немало поучительного. Мы чувствуем, где таятся завоевания «детей», смелость их мысли, полнота сильных, цельных чувств. Немудрено, что Тургенев свое произведение посвятил В. Г. Белинскому.

С другой стороны, в роман включен богатый и разнообразный материал о мнимом протесте, лжеконфликтах с «отцами». Карикатурны фигуры Кукшиной, Ситникова, Колязина. Трескучие фразы — жалкие претензии всего лишь на моду. А под этой оболочкой таится желание развязать свои низменные инстинкты. Практика, которая сопровождается любой переломный момент в обществе.

Ирония Тургенева по отношению к Кукшиной, Ситникову и др. предостерегает от ошибок смешения подлинного и ложного, самоотверженного и эгоистического.

Заставляет нас писатель глубоко задуматься и над более сложным явлением. Что необходимо человеку, чтобы принятый взгляд стал убеждением? На протяжении всего повествования проследживается зыбкость позиций, инфантильность поведения Аркадия Кирсанова. Базаров однажды сказал ему: «Не говори красиво». Молодой Кирсанов, действительно, мастер только разговорного жанра. Рассуждения его никак не соотносятся с поступками. Поэтому и юная Катя уверена в быстром преодолении в нем «старых следов сатирического направления»: «Погодите, мы вас переделаем». И оказывается права. Что-то наносное, внешнее чувствуется не только в идейных штатаниях Аркадия, но и в его чувствах, отношениях с близкими. Незаметно проходят его юношеский задор, дружба с Базаровым, томления по Одинцовой, он становится всего лишь «рьяным хозяином» фермы. Тургеневскую оценку романа — «это торжество демократизма над аристократией» (XII, 344) — нужно, видимо, понимать широко. Базаров, по сравнению с молодыми и пожилыми Кирсановыми, Катей, Одинцовой, — на редкость богатая, дерзновенная натура. Настоящий герой и должен быть таким. Добренькое, «мякненькое», чистенькое хорошо приживается в растительной жизни, но не может дать счастья открытий.

Роман заканчивается кратким эпизодом посещения сельского кладбища стариками Базаровыми. Читательское внимание притягивает образ намогильных цветов: «... Не об одном вечном спокойствии говорят нам они ... ; они говорят также о вечном примирении и о жизни бесконечной». Нередко высказывалась точка зрения, что Тургенев примиряет своего героя с вечным бытием. Такой акцент есть. Но не менее ясен и другой. Память о погибшем Базарове как бы сосредоточена в вечно живой, «бесконечной жизни». Более утонченной формы прощания с любимым героем и завещания его опыта последующим поколениям, наконец, не существует.

СОВЕТАЕМ ПРОЧИТАТЬ

И. С. Тургенев в воспоминаниях современников: В 2 т.— М., 1983.

В книге отражены раздумья русских писателей, политических и культурных деятелей, друзей И. С. Тургенева, а также зарубежных деятелей литературы и искусства о великом таланте.

В двухтомник включены разделы, обусловленные веками жизни и творчества писателя.

Лебедев Ю. В. Записки охотника И. С. Тургенева.— М., 1979.

К осмыслению романа «Отцы и дети» Тургенева нужно идти от его раннего творчества. Такой подход присущ данной книге. Герой — автор — Россия — вот главный план ее содержания.

Лебедев Ю. В. Роман И. С. Тургенева «Отцы и дети».— М., 1982.

Основное внимание в книге уделено отношениям Базарова с его окружением, вопросам философии и нравственности, «нигилизма», морально-этическим проблемам романа.

Тургенев: Молодые годы. Начало творческого пути.— М., 1980.

В книге видного ученого-литературоведа П. Г. Пустовойта представлены письма, дневники, автобиографические произведения и документы.

«Живые страницы» позволяют яснее представить читателям облик великого художника слова.

С МЕЧТОЙ «ОЧЕЛОВЕЧИТЬ ЧЕЛОВЕКА»

РОМАН Ф. М. ДОСТОЕВСКОГО «ПРЕСТУПЛЕНИЕ И НАКАЗАНИЕ»

Роман Ф. М. Достоевского «Преступление и наказание» — одно из сложных произведений русской литературы. Далеко будто от нас и мир, описываемый автором, и проблемы, волнующие его героев. В наш бурный век с его скоростями, привычкой смотреть экранизацию классических произведений «по мотивам», читать книги «по диагонали» непросто осилить объемный, более 500 страниц, роман. Принять неторопливое, несмотря на острый, детективный сюжет, повествование Достоевского — тоже нелегко. Еще труднее вникать в суть психологического анализа, которым скрупулезно, на протяжении почти всего повествования занимается автор. Но если вчитаться, вдуматься в искания героев, их мучительную борьбу с самими собой и внешними условиями, откроется такая глубина постижения сложных человеческих характеров и конфликтов, что сразу станет ясна гениальность Достоевского. Он поведал о нравственных потрясениях и дерзаниях, которые не могут не волновать читателя любой эпохи.

В истории заблудшей, а затем преображенной души много поучительного для нашей современности.

В центре внимания писателя страшная действительность России середины XIX века, с ее нищетой, беспорядком, угнетением, подавлением, растлением личности, задыхающейся от сознания собственного бессилия и бунтующей. Для ее воплощения и проникает художник в глубины человеческого духа, напряженные процессы сознания.

Роман «Преступление и наказание» вышел в 1866 году. Это

время во многом переломное, когда передовая интеллигенция, ожидавшая после реформы 1861 года возрождения России, была глубоко потрясена и разочарована. Еще больше обострились социальные противоречия, еще наглядней стала несправедливость общественного устройства, противоречивость внутренней жизни людей. Достоевский ищет и находит особый тип романной формы, способной выделить, укрупнить трагедию героя, и в ней как в капле воды отразить целый мир.

«Преступление и наказание» — новый этап творчества писателя. Позади была каторга за участие в кружке Петрашевского, глубокое душевное потрясение, определившее иное, чем раньше, мировоззрение, иной подход к преобразованию сущего.

Достоевский выбрал своих героев из обедневших, разорившихся дворян, из обитателей темных углов. На эту тему тогда не писали романов. Она была рождена самой действительностью, где были открыты характеры неординарные, яркие, сильные, болезненные спады и светлые подъемы сознания, вступившего в конфликт с самим собой. О духовном очищении противоречивой личности, совершившей убийство, о внутреннем преодолении зла мечтал теперь писатель.

Главного героя «Преступления и наказания» волновали всем близкие и вместе с тем трудно разрешимые вопросы. Почему одни, умные, добрые, благородные, должны влачить жалкое существование, в то время как другие, ничтожные, подлые, глупые, живут в роскоши и довольстве? Почему страдают невинные дети? Как изменить этот порядок? Кто такой человек? Тварь дрожащая или владыка мира, «право имеющий» переступить моральные устои? Не могущий ничего или все могущий, презревший людские законы и творящий свои,— так пытается разделить Раскольников весь род человеческий.

Провидчески предугадал великий художник появление бунтарских идей, взрывающих старые представления и нормы поведения людей. Такой была и идея, которую в долгих муках выносил Раскольников. Способен ли он стать над окружающими и с высоты своего нового положения покарать виновных и помочь бедным. На первый взгляд Раскольникову казалось, что он пришел к гуманной теории. Чтобы ее проверить, он хочет убить злобную старушонку-процентщицу, которая давно измучила многих и его самого. Однако Раскольников не учитывает собственного психологического склада. И когда совершает преступление, испытывает потрясение, ужас, отчуждение от близких, отвращение к себе. Идея, ложная в своей основе (уничтожение человека), развенчивается изнутри — через страдания несчастного. Раскольников понимает, что таким путем нельзя разрешить социальных противоречий, обрести действенную философскую позицию. Для понимания сложных раздумий героя автор очень пристально прослеживает разные периоды его жизни: подготовка убийства, самое убийство, переживания непосредственно после того и позже,

вплоть до признания Раскольникова в содеянном, до каторги, за преступление. В этот большой отрезок времени значительно меняются отношения между действующими лицами романа, внутреннее состояние Раскольникова. В истории преступления и наказания выражаются сложнейшие особенности общественного и духовного бытия.

Как в трагедиях Шекспира, в романах Достоевского берется такой жизненный факт, который в своем переломном моменте раскрывает исключительное душевное напряжение героя. Взрыв подготовлен и особенностями его характера, и стечением социальных обстоятельств. Отсюда так обострено действие, взволнованно повествование. И такое же сильное сопереживание происходящему созревает в сердце читателя. Впервые о незаметном, обделенном всем человеке говорится как о личности, постигающей вечные, всеэпохальные явления.

Роман написан так, что все события не только поражают читателя, но и убеждают своей большой и трагичной правдой. Проследим, как они развиваются и как в их ходе меняется главный герой.

Достоевский, представляя своего героя, сразу, на первой странице, говорит о его социальном положении. Молодой человек выходит не из комнаты, а из «каморки», которую в дальнейшем автор сравнивает со шкафом, сундуком, гробом, описывает ее убожество, подчеркивая крайнюю нищету обитателя. Сразу обращает на себя внимание определение: *«он был задавлен бедностью»*. Можно ли сказать с большей точностью и образностью? Глагольная форма «задавлен» указывает и на степень результата, и на характер существования, к тому же заключает в себе оттенок, сближающий с понятием смерти. Но и этого мало автору. Он вкладывает в уста другого персонажа аналогичное выражение: *«...бедный студент, изуродованный нищетой»*. Болезненно самолюбивый Раскольников в полицейском участке вынужден признаться: «Я бедный и больной студент, удрученный (он так и сказал: «удрученный») бедностью. Я бывший студент, потому что теперь не могу содержать себя, но я получу деньги... и я... заплачу». Так появляется еще одно, усиливающее общее впечатление высказывание: *«удрученный бедностью»*. Причем в скобках сам автор подчеркивает его значимость.

Не менее исчерпывающе писатель характеризует внутренний склад личности Раскольникова: *«...угрюм, мрачен, надменен и горд, мнителен и ипохондрик. Великодушен и добр. Чувств своих не любит высказывать и скорей жестокость сделает, чем словами выскажет сердце... Ужасно высоко себя ценит и, кажется, не без некоторого права на то»*.

Позже, когда уже совершено убийство, характеристика пополняется, вычисляется одна из причин преступления: *«...бедный студент, изуродованный нищетой и ипохондрией, накануне жестокой болезни с бредом, уже, может быть, начинавшейся в нем»*

(заметь себе!) мнительный, самолюбивый, знающий себе цену... в рубище и в сапогах без подметок, — стоит перед какими-то кварташками и терпит их надругательства, а тут неожиданный дождь перед носом, просроченный вексель...»

В этом психологическом портрете на первое место выдвинуты те черты, которые рождены общественным положением бедного студента (мнительный, самолюбивый, мрачный, угрюмый и т. д.). Можно сказать, что здесь выявлены особенности социальной психологии, свойственной многим. Но цель повествования — углубиться в подспудные процессы сознания конкретной личности. Поэтому автор прибегает к интересному приему самораскрытия героя — к передаче его снов. В них болезненные переживания Раскольниковва предстают в своем обнаженном виде.

Сон Раскольниковва, который он видит перед убийством, отличается редкой сгущенностью мрачных деталей, усложненностью эмоций. «Страшным» называет его автор. Мы же чувствуем здесь некий символ. Герой ощущает себя ребенком, который становится свидетелем варварски жестокого поступка — избияния загнанной лошади, которую в тупой злобе хозяин забивает насмерть. «...В большую такую телегу впряжена была маленькая, тощая, саврасая крестьянская клячонка, одна из тех, которые — он часто это видел — надрываются иной раз с высоким каким-нибудь возом дров или сена, особенно коли воз застрянет в грязи или в колее, и при этом их так больно, так больно бьют всегда мужики кнутами, иной раз даже по самой морде и по глазам, а ему так жалко, так жалко на это смотреть, что он чуть не плачет».

Обратим внимание на то, как Достоевский, усиливая эмоциональное воздействие, использует прием противопоставления: большая телега и маленькая, тощая клячонка. Даже не кляча, а клячонка — что-то жалкое, заморенное, заезженное. Противопоставляются смех пьяных седоков, разгульная песня и страдания измученной, забиваемой лошади.

Отметим и еще одну особенность. Воспроизведена как будто обычная уличная сценка. Но все в ней до такой степени сгущено, что она явно выбивается из реальной жизни (обычное, повседневное как бы становится необычным).

Экспрессия повествования создается повторением: *«так больно, так больно, так жалко, так жалко»*, подбором таких глаголов: *«задыхается, останавливается, дергает, падает»; «ее секут, секут по глазам, по морде, по бокам*. Не вынесшая издевательств лошаденка *«в бессилии начала лягаться»*. И озверевший хозяин бьет ее сначала оглоблей, потом ломом, добивая несчастное животное.

Подбор выразительных средств, экспрессия речи создают страшную картину, которая вызывает яростное желание вмешаться, защитить не только у маленького героя сна, но и у читателя. Мечется в бессилии ребенок, ломает руки, но никто не предот-

вращает это бессмысленное, жестокое убийство, потому что озверевший мужик — хозяин клячки. И единственное, что может сделать мальчик, это «с криком пробивается он сквозь толпу к савраске, обхватывает ее мертвую, окровавленную морду и целует ее, целует в глаза, в губы... Потом вдруг вскакивает и в иступлении бросается со своими кулачками на Миколку».

Сон Раскольникова на редкость многозначен. Во-первых, здесь протест против убийства, бессмысленной жестокости, сочувствие чужой боли. Все это свидетельствует о тонкой, доброй душе героя.

Во-вторых, сон воспринимается символом существующих порядков. Несправедлива жизнь, груба, жестока: ее хозяева-седоки едут, погоняя несчастных, забитых кляч, куражатся, издеваются над ними, а если захотят, то могут и убить.

Наконец, сон Родиона — своеобразный пролог к последующему повествованию. Возникает аналогия с поведением свидригайловых и лужинных, которым все дозволено в этой жизни, они ее порождение и ее распорядители. И бессильны попытки обездоленных людей (Мармеладовых, Раскольниковых и др.) найти в этом страшном мире справедливость. Не случайно с заезженной клячей сравнивает себя Катерина Ивановна Мармеладова, замученная, раздавленная нищетой. Спился от горя ее муж. На панели его дочь Соня.

Есть и еще одно, может быть, самое главное значение сна. Оно — в раскрытии внутреннего отношения самого Раскольникова к преступлению. Ужасная сцена, пролитая кровь ассоциируются с задуманным Раскольниковым убийством.

Проснувшись, потрясенный Родион сразу вспоминает о том, что он задумал сделать, — о предстоящем убийстве старушонки-процентщицы: «Боже! — воскликнул он, — да неужели ж, неужели ж я в самом деле возьму топор, стану бить по голове, размозжу ей череп... буду скользить в липкой теплой крови, взламывать замок, красть и дрожать, прятаться, весь залитый кровью... с топором... Господи, неужели?» Вот оно, начало «переживаемой идеи». Пока она осваивалась логически — страха не было. Но вот вступают в свои права чувства героя. Человеческая природа бунтует. Далее следует очень важное признание: «...ведь я же знал, что я этого не вынесу... не вытерплю... это подло, гадко, низко... ведь меня от одной мысли наяву стошнило и в ужас бросило...»

Под влиянием сна происходит, однако, и активизация двух мотивов предполагаемого убийства. Один — ненависть к мучителям «клячки». Другой — желание подняться до положения судьи, «иметь право» покарать зарвавшихся «хозяев». Но Раскольников не учел третьего фактора — неспособности доброго человека пролить кровь. И как только Родиону пришла эта мысль, он в суеверном страхе отринул от себя свои планы. Иначе говоря, еще не подняв топора, несчастный понимает обреченность кровавой идеи.

Страшное решение тем не менее продолжает зреть в душе Раскольникова. Появившиеся было сомнения оттесняются новыми впечатлениями, возникшими при знакомстве с Мармеладовым и его гибнущей семьей, судьбой Сони, продающей себя. Но вначале на Раскольникова действует услышанный в трактире разговор студента с офицером. «Я бы эту проклятую старуху убил и ограбил и уверяю тебя, что без всякого зазору совести»,— говорит студент и далее развивает эту мысль: «...с другой стороны, молодые свежие силы, пропадающие даром без поддержки, и это тысячами, и это всюду! Сто, тысячу добрых дел и начинаний, которые можно устроить и поправить на старухины деньги, обреченные в монастырь! Сотни, тысячи, может быть, существований, направленных на дорогу; десятки семейств, спасенных от нищеты, от разложения, от гибели, от разврата, от венерических больниц, и все это на ее деньги. Убей ее и возьми ее деньги, с тем чтобы с их помощью посвятить потом себя на служение всему человечеству и общему делу, как ты думаешь, не загладится ли одно крошечное преступленище тысячами добрых дел?

За одну жизнь — тысячи жизней, спасенных от гниения и разложения. Одна смерть и сто жизней взамен — да ведь тут арифметика! Да и что значит на общих весах жизнь этой чахоточной, глупой и злой старушонки? Не более как жизнь вши, таракана, да и того не стоит, потому что старушонка вредна. Она чужую жизнь заедает...» Раскольникова поражает то, что «в собственной голове его только что зародились *такие же точно мысли*» (выделено курсивом.— В. С.).

Очень важно в речах студента указание на множественность страдающих. В сознании Раскольникова на некоторое время как бы уравниваются жестокость убийства одного никчемного человека и спасение этой ценой тысяч обреченных на голодную смерть. Случайно услышанное рассуждение далее находит подтверждение: Раскольников видит гибель всей семьи Мармеладовых, предельное унижение Сони, вынужденной стать проституткой, чтобы прокормить своих сводных сестер и брата. С этого периода смутные представления героя о необходимости уничтожения процентщицы формируются в теорию о делении людей на избранных, высоко стоящих над обычной массой, и на другую часть, безропотно подчиняющуюся сильным

Автор сразу высказывает неприятие подобной философии. Не случайно она соотносится с деятельностью Наполеона. В нем часть молодежи начала XIX века находила пример яркой личности, поднявшейся в борьбе с деспотизмом из низов к вершинам власти. И Раскольникову Наполеон близок тем же. Герой романа пока не учитывает очевидной для Достоевского истины: французский император к эгоцентристской цели шел по трупам своих соплеменников, своего возвышения достигал средствами массового уничтожения.

Позже, излагая собственные взгляды следователю Порфирию Порфирьевичу и единственному другу Разумихину, Раскольников утверждает, что «необыкновенная» личность «имеет право разрешить своей совести перешагнуть... через иные препятствия, и единственно в том только случае, если исполнение его идеи (иногда спасительной, может быть, для всего человечества) того потребует». Разрешение «на кровь по совести», но ради «разрушения настоящего во имя лучшего» определяет позицию Раскольникова. И писатель глубоко исследует самый процесс становления порочной программы.

Раскольников далек от политической борьбы, от студенческих кружков, от поисков каких-то радикальных общественных перемен. Писатель подчеркивает его обособленность, индивидуализм. В глубоком одиночестве рождается вопрос, который сам Раскольников называл «ужасным, диким и фантастическим», вопрос о том, сможет ли он переступить нравственные законы безнравственного общества, проверить, к какой категории, по его градации, он может отнести себя. «Тварь ли я дрожащая» или «право имею» — вот мучительная альтернатива.

Решающим событием в метаниях Раскольникова стало письмо матери, где она сообщала о своем плачевном материальном положении. «Теперь же письмо матери вдруг как громом в него ударило. Ясно, что теперь надо было не тосковать, не страдать пассивно, одними рассуждениями о том, что вопросы неразрешимы, а непременно что-нибудь сделать, и сейчас же, и поскорее. Во что бы то ни стало надо решиться, хоть на что-нибудь, или...»

«Или отказаться от жизни совсем! — вскричал он вдруг и в исступлении, — послушно принять судьбу, как она есть, раз навсегда, и задушить в себе все, отказавшись от всякого права действовать, жить и любить!»

Письмо стало той последней каплей, которая переполняет чашу. Мучительно борется с самим собой герой романа. Он уже притерпелся к бедности, к своему положению. Но все в нем восстает, когда он узнает, на какую жертву готова ради него пойти сестра: выйти замуж за нелюбимого человека. В этом решении Дуни Раскольников угадывает заботу о себе: «Ясно, что тут не кто иной, как Родион Романович Раскольников, в ходу и на первом плане стоит. Ну как же-с, счастье его может устроить, в университете содержать, компаньоном сделать в конторе, всю судьбу его обеспечить; пожалуй, богачом впоследствии будет, почетным, уважаемым, а может быть, даже славным человеком окончит жизнь! А мать? Да ведь тут Родя, бесценный Родя, первенец! Ну как для такого первенца хотя бы и такой дочерью не пожертвовать! О милые и несправедливые сердца! Да чего: тут мы и от Сонечкина жребия пожалуй, что не откажемся! Сонечка, Сонечка Мармеладова, вечная Сонечка, пока мир стоит! Жертву-то, жертву-то обе вы измерили ли вполне? Так ли? Под силу ли?

В пользу ли? Знаете ли вы, Дуничка, что Сонечкин жребий ничем не сквернее жребия с господином Лужиным?» С болью, гневом, иронией комментирует письмо матери Родион. Больше всего его пугает будущее Дуни, в котором он предполагает судьбу Сони.

Отвлечемся на некоторое время от переживаний Раскольникова и посмотрим, как они воплощены в тексте романа.

Легко заметить, что все три приведенные выше цитаты посвящены Раскольникову, передают его внутреннее состояние. Однако насколько они разные! Первая («Теперь же письмо...») — это объективированное повествование. О мыслях героя говорит автор. Поэтому все происходящее передается в третьем лице. Тем не менее авторская речь отнюдь не отличается по эмоциям от ощущений Раскольникова. Достоевский не знал спокойной интонации. Речь автора «Преступления и наказания» взволнованна, экспрессивна, почти тороплива («Сейчас же, и поскорее...»; «во что бы то ни стало...»). Повествователь смыкается со своим героем и постоянно как бы воспроизводит внутренний его монолог.

Второй отрывок («Или отказаться...») — прямая речь Раскольникова. Он переходит на крик (иногда этот крик сосредоточен в его сознании), выражая нечто главное, поворотное в процессе мышления. Здесь усиление отдельных элементов активно нарастает, вступают в права восклицательные конструкции.

Третья цитата («Ясно, что тут не кто иной...») опять будто бы возвращает нас к повествованию от третьего лица. Между тем эта форма особого характера. Раскольников сам говорит о себе, но как бы со стороны, как бы обобщая свое положение. Сбивчивость выражения предельная, быстрота перемещения с предмета на предмет — тоже.

Вот они — три образца повествования. В романе есть и промежуточные варианты. А разработаны они для того, чтобы наэлектризовать восприятие читателя, запечатлеть буйные состояния духа, вызвать к ним сочувствие.

И писатель достигает желаемого. Мы не столько следим за событиями, сколько за внутренними потрясениями главного персонажа. Немудрено: именно они делают доброго, отзывчивого человека преступником.

Муки Раскольникова продолжаются: он понимает, что если он не решится на убийство сейчас, то не совершит его никогда. И, преодолевая страх, отвращение, сознание безумства того, что он задумал, отправляется к старухе-процентщице.

Подробно передает Достоевский подготовку и сцену убийства, до последнего мгновения представляющего героя нелепым, чудовищным и невозможным. Но обстоятельства будто специально складываются благополучно для страшной акции: Раскольников незаметно берет топор у дворника, никого не встречает по дороге и достигает цели. Однако когда нужно достать топор и ударить человека, не «вошь», не «таракана», а человека,

у Родиона «немеют и деревенеют» руки, кружится голова. Он точно вслепую бьет по голове старуху и грабит ее.

Как и во сне Родиона, автор подробно, натуралистически описывает убийство, чтобы острее почувствовал читатель ужас совершенного. Этот ужас, неосознанно еще, ощущает и Раскольников, по нему «как будто судорога прошла», «ему вдруг опять захотелось бросить все и уйти», «но уходить было поздно!» Впечатление от произошедшего многократно усилено и другими средствами.

Возникает непредусмотренная, непредвиденная ситуация. Раскольникову приходится убить неожиданно пришедшую сестру старухи, несчастную, ни в чем не повинную Лизавету.

О ней автор говорит, что «до того эта несчастная Лизавета была проста, забита и напугана раз навсегда, что даже руки не подняла защитить себе лицо...». Вот оно — начало возмездия. Решив лишить жизни процентщицу во имя несчастных, он губит несчастную же. Поэтому Достоевский не скупится на сопоставления, выразительные определения. Писатель сравнивает Лизавету с ребенком, подчеркивая ее беспомощность, беззащитность, а следовательно, преступность происходящего — беспредельную.

Воссозданная картина имеет еще один смысл. Она выражает авторскую мысль о том, что одно преступление влечет за собой другое; проявление бесчеловечности в частном, конкретном случае перерастает в античеловечность глобальную. Раскольников имеет об этом пока очень смутное представление. Начинается как бы безгласный диалог автора и героя. Что говорит прямо автор, то лишь бессознательно ощущает персонаж. Так Достоевский находит еще один тип повествования.

В ужасе мечется Раскольников. «Страх охватывал его все больше и больше, особенно после этого второго, совсем неожиданного убийства. Ему хотелось поскорее убежать отсюда. И если бы в ту минуту он в состоянии был правильнее видеть и рассуждать, если бы только мог сообразить все трудности своего положения, все отчаяние, все безобразие и всю нелепость его, понять при этом, сколько затруднений, а может быть, и злодейств еще остается ему преодолеть и совершить, чтобы вырваться отсюда и добраться домой, то очень может быть, что он бросил бы все и тотчас пошел бы сам на себя объявить, и не от страха даже за себя, а от одного только ужаса и отвращения к тому, что он сделал. Отвращение особенно поднималось и росло в нем с каждой минутой».

Отметим еще одну находку художника. Достоевский считал, что человек очищается «через страдание». Способность сильно чувствовать мила писателю и противопоставлена сухому, логическому мышлению. Но чувство должно быть тоже осознанным. В момент убийства Раскольников настолько потрясен, что он не может думать. Это приводит к ошибке — возвращению домой

(а не в полицию). Позже, когда переживания усиливаются, наступает период их осмысления, что и открывает путь к пробуждению совести. Достоевский воссоздает весь процесс качественных изменений духовной сферы человека. И одновременно — психологическую мотивировку его поступков.

С момента, когда Раскольников возвращается из квартиры убитых им женщин, начинается новая полоса его внутреннего бытия.

Будто пропасть разверзлась между ним и людьми: такое одиночество, такое отчуждение, такую безысходную тоску почувствовал он. Достоевский прямо указывает на совершившуюся метаморфозу: «Мрачное ощущение мучительного, бесконечного уединения и отчуждения вдруг сознательно сказались душе его»; «Если б его приговорили даже сжечь в эту минуту, то и тогда он не шевельнулся бы, вряд ли даже прослушал бы приговор внимательно. С ним совершалось что-то совершенно ему неизвестное, новое, внезапное и никогда не бывалое»; «Ему показалось, что он как будто ножницами отрезал себя сам от всех и всего в эту минуту».

Что хотел выразить писатель? Прежде всего, конечно, перелом в сознании. Теперь Раскольников не мог жить по-старому. Иные думы, страхи, боли терзали его. Но есть и более глубокий пласт авторских обобщений. Переступить закон жизни — значит выключить себя из ее течения. Вот главный исток отчуждения. Содеянное стало непреодолимой преградой между Раскольниковым и всеми окружающими. Перед нами возникает образ удивительно честной и самобичующей личности. Подобные ощущения не могли зародиться в другой душе. Это качество героя особенно дорого автору. Раскольникову «уже нельзя более обращаться к этим людям в квартальной конторе, и будь это все, его родные братья и сестры, а не квартальные поручики, то и тогда ему совершенно незачем было бы обращаться к ним и даже ни в каком случае жизни; он никогда еще до сей минуты не испытывал подобного странного и ужасного ощущения».

В горестном одиночестве начинается мучительное осмысление того, что совершил. Наряду со страхом, лихорадочным желанием спрятать все украденное, уничтожить улики Раскольников пытается проанализировать свое состояние. Он понимает, что преступление сломило его, сломило как человека. После посещения полицейского участка Родион думает: «Ну началось, так и началось, черт с ней и с новой жизнью! Как это, господи, глупо!.. А сколько я налгал и наподличал сегодня! Как мерзко лебезил и заигрывал давеча с сквернейшим Ильей Петровичем!»

Преступление ведет не только к отчуждению, но распаду самой личности. Все планы Раскольникова на помощь другим, на изменение своего положения рушатся под влиянием произошедших событий. С болезненным изумлением он задает себе

вопрос: «...если у тебя действительно была определенная и твердая цель, то каким же образом ты до сих пор даже не заглянул в кошелек и не знаешь, что тебе досталось, из-за чего все муки принял и на такое подлое, гадкое, низкое дело сознательно шел?

Да ведь ты в воду его хотел сейчас бросить, кошелек-то, вместе со всеми вещами, которых ты тоже еще не видал... Это как же?»

Раскольников вынужден признаться себе, что не ради денег умертвил он старуху и ее сестру, о чем позже говорит Соне: «...если б только я зарезал из того, что голоден был... то я бы теперь... счастлив был!» Потому что можно было хоть как-то оправдать страшное преступление, но он «хочет Наполеоном сделаться», оттого и убил... И это больше всего угнетает Родиона. Он, человек честный, порядочный, подвергает критике антигуманную идею. Она губит его личность. И боли, страдания нет конца. Раскольников не может себе простить, что из эгоистического стремления утвердить свою силу совершил безумный поступок: «... надо было узнать тогда, и поскорей узнать, вошь ли я, как все, или человек? Смогу ли я переступить или не смогу! Осмелюсь ли нагнуться и взять или нет? Тварь ли я дрожащая или право имею...»

Только теперь начинаются сложные взаимодействия чувства и мысли героя. Холодное логическое начало уступает место глубоко пережитому, страдальчески обретенному пониманию. Все категории «теории» Раскольникова переосмысливаются им в плане нравственных ценностей. То, что ранее сверлило мозг, формировалось в холодном сознании, казалось новой сильной идеей, вдруг выплеснулось в слова, в названии вещей своими именами, в определении преступления не только как лишения жизни двух женщин, но и как убийство самого себя. «Разве я старушонку убил? Я себя убил, а не старушонку!» — «в судорожной тоске» восклицает Раскольников. Эта «судорожная тоска» очень выразительно передает состояние героя. Ему вторит Соня, узнавшая об убийстве: «Что вы, что вы это над собой сделали!» Над *собой!* Соня, сама пережившая нравственные муки, понимает состояние Родиона.

Нравственные муки Раскольникова усугубляются тем, что следователь Порфирий Петрович догадывается о произошедшем, психологически, как он говорит, вычисляет убийцу. Впервые Раскольникову приходится говорить вслух другому лицу о выстраданной им «теории». Причем защищать ее особенно трудно, поскольку Раскольников сам в ней начинает видеть главное зло, но вынужден скрывать страшный результат своей «идеи». Поэтому встречи с Порфирием Петровичем оказываются новым этапом самопроверки Родиона.

Психологический поединок Раскольникова с Порфирием Петровичем приводит к победе Порфирия. Есть что-то в их острых

диалогах от игры кошки с мышью, это отмечает про себя Родион, чувствуя, как простоватый внешне, чем-то раздражающий Порфирий загоняет его в угол, умно, иронично высмеивает его философию. Следователь с насмешкой спрашивает, как же отличить необыкновенных от обыкновенных, клеймо, что ли, ставить? И что будет, если перепутают люди свою принадлежность и начнут «устранять все препятствия». Но ответ на этот вопрос, поставленный в середине романа, будет дан только в конце, в эпилоге, в символическом сне Родиона, как логический вывод из ложной концепции героя. Пока Порфирий только расставляет сети, чтобы доказать очевидность заблуждений Раскольниковова. Для самого преступника беседа со следователем, как и многое другое, становится источником дальнейшего преобразования.

Мысль об очистительном страдании звучит в романе неоднократно. «Страдание — великая вещь», — говорит Порфирий, развенчивая теорию «сверхчеловека». Он же указывает на единственно возможный путь самоутверждения личности. «Станьте солнцем, вас и увидят». Иначе: лишь через положительное, высокое, человеческое можно возвыситься. Обрести новую веру и вернуться к достойной жизни советует Порфирий. Но подлинным носителем этой веры в романе Достоевский делает Соню Мармеладову. Не случайно. То, о чем рассуждал Порфирий, Соня глубоко прочувствовала на своем печальном опыте.

Девушка задела что-то в сердце Родиона, еще когда Мармеладов в распивочной рассказал о ее жертвенном поступке: она пошла на улицу, чтобы спасти от голода детей своего отца (от второй жены).

В самые трудные, тяжелые для него дни Родион, порвавший всякую связь с близкими, в глубоком одиночестве несет свою боль. И когда она становится невыносимой, он идет к Соне. Именно в ее униженной обстановке и прекрасной в существе своим душе ищет успокоения несчастный молодой человек.

Несмотря на совершенное, казалось бы, несходство этих людей, есть в них общее. Соня, как и Раскольников, сломила себя, растоптала чистоту. Раскольников, отрицая саму идею жертвенности, говорит Соне, что она тоже «переступила», «смогла переступить». «Ты на себя руки наложила, ты загубила жизнь... свою (это все равно)». Оговорка («все равно») показательна. Ведь на самом деле совсем не все равно: Соня спасала детей, а Раскольников убил женщин. Но в данном случае речь о нравственной гибели личности. В этом смысле они одинаково трагичны. Раскольников объясняет это Соне: «Ты могла бы жить духом и разумом, а кончишь на Сенной...»

Раскольникову влечет к Соне не только некая общность судеб («убийца и блудница»), но уже осознанное ощущение того, что человек не может быть один. Это противоестественное состояние должно быть преодолено, поскольку жизнь закономерно предполагает общение. Кто-то всегда должен быть рядом — по-

нять, помочь, пожалеть. Даже пьяница Мармеладов, принесший много горя семье, считает: «Ведь надобно же, чтобы всякому человеку хоть куда-нибудь можно было пойти», «...ведь надобно же, чтоб у всякого человека было хоть одно такое место, где бы и его пожалели». В этом смысле Раскольников видит свое спасение в участии к нему Сони.

Бедностью, отверженностью был вначале отделен Родион от людей. Поэтому и появилась у него «наполеоновская» программа. После ее бесславного осуществления он сам не может переносить общения с кем бы то ни было, более всего — с самыми близкими и дорогими, — матерью, сестрой. Но когда отчуждение достигает своего апогея, рождается страстная тяга к теплу тех, кто сам пережил падение и сможет понять надрыв, одиночество. В отношениях Раскольникова и Сони, а позже Раскольникова и каторжан происходит очень важный для автора поворот личности от страдания к состраданию, от эгоистического самоуглубления к способности любить несчастных.

Соня, с присущей ей добротой, не понимая сложных философских исканий Раскольникова, чувствует главное: он «ужасно, бесконечно несчастен», и она нужна ему. Для Раскольникова же Соня — воплощение бесконечных нравственных мук. Отсюда проистекают странные на первый взгляд порывы Раскольникова: «Вдруг он весь быстро наклонился и, припав к полу, поцеловал ее ногу». Родион объясняет изумленной девушке: «Я не тебе поклонился, я всему страданию человеческого моему поклонился». А когда Соня говорит: «...я бесчестная, я великая, великая грешница!», Раскольников «почти восторженно» размышляет о положении Сони, но так соотносится это с жизнью собственной, что кажется, будто он о себе говорит или думает: «А что ты великая грешница, то это так, — прибавил он почти восторженно, — а пуше всего тем ты грешница, что *понапрасну* (курсив наш. — В. С.) умертвила и предала себя. Еще бы это не ужас! Еще бы не ужас, что ты живешь в этой грязи, которую так ненавидишь, и в то же время знаешь сама (только стоит глаза раскрыть), что никому ты этим не помогаешь и никого ни от чего не спасаешь! Да скажи же мне наконец, — проговорил он, почти в исступлении, — как этакой позор и такая низость в тебе рядом с другими противоположными и святыми чувствами совмещаются? Ведь справедливее, тысячу раз справедливее и разумнее было бы прямо головой в воду и разом покончить».

В этот момент сходство между собеседниками кончается, потому что Соня отвечает: «А с ними-то что будет?» (с детьми. — В. С.). Здесь — вся Соня. Раскольников, думая о самоубийстве, понимает, что не сможет его совершить, так как побеждает чувство самосохранения, страх перед смертью. Меньше всего он думает в этот момент о близких. Раскольников стоит пока на полпути к правде. И даже по отношению к Соне побеждает не лишнее эгоизма побуждение. Именно ей изливает свою боль Родион.

«За одним и звал, за одним приходил: не оставить меня. Не оставишь, Соня?» И далее: «...за что ты меня обнимаешь? За то, что я сам не вынес и на другого пришел свалить: «страдай и ты, мне легче будет!» Родион знает: Соня пойдет за ним на каторгу, разделит его долю, что дает ему силу, просветляет будущее. Тем не менее сдвиг в переживаниях героя есть. Смутно намечается потребность искупить свою вину, потому что «страдание и боль всегда обязательны для широкого сознания и глубокого сердца».

Колебания, сомнения, терзания героя особенно очевидны в сопоставлении с судьбой Сони. Раскольников начинает искать в своей душе, сознании истоки ошибочных взглядов и поступков. Родион размышляет, почему он не убил себя, а явился с повинной. Ответить на этот вопрос он не может. Но автор намечает перспективу, говоря: герой «не мог понять, что уж и тогда, когда стоял над рекой, может быть, предчувствовал в себе и в убеждениях своих глубокую ложь. Он не понимал, что это предчувствие могло быть предвестником будущего перелома в жизни его, будущего воскресения его, будущего нового взгляда на жизнь».

Наказание собственной совестью страшнее для Раскольникова, чем каторга. Однако эти муки не приносят Раскольникову успокоения. Его иногда даже раздражает вечная терпеливость Сони, чуждо ему и окружение — каторжане. В этой части манера повествования изменяется. Оно более исходит от автора: Раскольников замыкается в себе. Исчезает былая экспрессивность слова, взволнованность интонации. Тем не менее внутренне напряженное действие романа не прерывается. Перед Раскольниковым намечается новая возможность — преодолеть свой душевный раскол (во где таится мотивация фамилии героя), обрести основу иного бытия. А конкретнее: от самонаказания перейти к принятию мира, вырваться из узких границ своего «я». По Достоевскому, эта перспектива — в любви. Какой? Ответ не однозначен.

Постепенно, несмотря на внутреннее сопротивление, Раскольников, сосланный на каторгу, понимает, что Соня, с ее религиозностью, им не принятой, добротой и милосердием, открытым для людей сердцем, становится частью его существования. Как логическое завершение этого открытия звучит просьба принести ему Евангелие: «Разве могут ее убеждения не быть теперь и моими убеждениями? Ее чувства, ее стремления по крайней мере...» Раскольников видит: религия, вера в бога для Сони — то единственное, что осталось ей «подле несчастного отца и сумасшедшей от горя мачехи, среди голодных детей, безобразных криков и попреков». Раскольников хочет принять Сонину веру не по убеждению (он так и не открыл Евангелие, которое она ему дала), а потому, что глубокое доверие к Соне, возникшая в нем благодарность заставляют его смотреть на мир ее глазами.

Для самого Достоевского понятие «бог» мало что общего имеет с христианскими постулатами. В этом образе слиты

представления о высших началах бытия: вечной красоте, справедливости, любви. Соня придерживается скорее традиционной веры. Раскольников же приходит к выводу, что бог — воплощение гуманности, способности служить несчастным, падшим (как некогда он сам). То, что делала Соня практически, Раскольников постиг в сущностном проявлении. И затем естественно обратил свой взор к каторжанам и почувствовал, что он им нужен, осужденные, отверженные, так же как он сам от Сони, ждут помощи. Вот что дает первый проблеск счастья и душевного очищения героя. На этом прерывается история преступления и наказания.

Достоевский приводит своего героя к мысли о необходимости жить настоящей, а не придуманной жизнью, утверждать себя не через человеконенавистнические идеи, а через любовь и добро, через служение людям. Интересна образная переключка: в начале романа писатель говорит о болезни Раскольникова как об определенной реакции на события, в конце, в эпилоге, после болезни будто прозревает герой, что-то тягостное, темное растопилось в его сердце. Переболел Раскольников «бонапартизмом», фантастической и страшной идеей, очнулся от бреда и стал выздоравливать. «Они оба были бледны и худы, но в этих больных и бледных лицах уже сияла заря обновленного будущего, полного воскресения в новую жизнь.

Их воскресила любовь, сердце одного заключало бесконечные источники жизни для сердца другого». Достоевский тем не менее не облегчает путь к грядущему, так как новая жизнь не даром достанется его герою, «ее надо еще дорого купить, заплатить за нее великим, будущим подвигом...». Но о «постепенном обновлении человека, истории постепенного перерождения его» писатель предполагает рассказать в новом произведении. Сложен и мучителен путь Раскольникова к познанию смысла жизни. От преступления, которое искупается страшными страданиями, к вниманию, состраданию и любви к тем самым людям, которых хотел презирать, считать ниже себя гордый юноша.

Как в кривом зеркале, предстает перед Раскольниковым его идеал «сильной личности» в Свидригайлове, уверенном, что ему позволено все: насилие, убийство, разврат. В образе Свидригайлова видится воплощение «идеи» Раскольникова в ее законченном виде: с утверждением права на кровь, с циничным отношением ко всем и всему, воинствующим эгоизмом и оправданием любой подлости правом сильного. Уродство облика и поведения Свидригайлова наглядно демонстрирует тот финал, к которому приходит каждый, кто исповедует поклонение порочной воле.

Однако преступления не остаются безнаказанными. Эта мысль Достоевского нашла воплощение не только в судьбе Раскольникова, но и в страшном падении Свидригайлова. В финале он с ужасом понимает, что для него нет возвращения к подлинной жизни. Свидригайлов — не одиночный злодей. Действующие

лица романа делятся на две группы; с одной стороны, Раскольников, Мармеладовы, Разумихин, с другой — Свидригайлов, Лужин, Лебезятников. Противопоставлением этих характеров подчеркивает писатель контрасты современной ему действительности с ее социальным неравенством, угнетением одних и богатством и вседозволенностью других.

Все действие романа происходит в той части Петербурга, где жила беднота. Серый, мрачный город, в котором на каждом углу распивочные, зазывающие бедняков залить горе, пьяные толпы на улицах, проститутки, женщины, бросающиеся с моста в воду. Страшное царство нищеты, бесправия, болезней. В таких условиях рождались лжеусловия силы. Но, появившись однажды в человеческом сознании, они модифицировались в другой социальной обстановке. Это хорошо понимал великий художник. Поэтому иступленными красками написал он картину заблуждений, страданий, на высокой ноте воспел пробуждение Раскольникова. А в «Дневнике писателя» за январь 1876 года, размышляя о далеком грядущем, заметил: «Я не хочу мыслить и жить иначе, как с верой, что все наши девяносто миллионов русских (или там сколько их тогда народится) будут все, когда-нибудь, образованны, очеловечены и счастливы».

Идеалы действенной гуманности, духовной гармонии никогда не потеряют своего значения. Близки они и нам. Немудрено, что традиции Достоевского живо восприняты современной советской литературой.

Писатель определил свое творчество как «фантастический реализм». Удивительно краткая, емкая и глубокая характеристика. Автор «Преступления и наказания» с редкой смелостью вскрыл внутренние закономерности преступного мира, трагедию разуверившейся в людях личности, с другой стороны, здоровые тенденции преодоления противоречий. Во всем проявился воистину трезвый реализм. Вместе с тем писатель до «фантастических» размеров сгустил переживания героев, усилил столкновение архизлодействия со сверхчистотой и добротой, создал непереносимо тягостные коллизии. Но именно это свойство таланта позволило сказать о реальном содержании жизни с такой силой, что даже голос Достоевского продолжает предостерегать и ныне: преступление — это гибель души, полное ее одиночество, отчуждение от живого мира, вернуться в него можно лишь силой сопротивления человеконенавистническим идеям и действиям.

СОВЕТУЕМ ПРОЧИТАТЬ

Басина М. Сквозь сумрак белых ночей: Документальная повесть.— Л., 1979.

Повесть М. Басиной «Сквозь сумрак белых ночей» посвящена детству и юности Ф. М. Достоевского, началу его литературной деятельности.

В повести изображена обстановка, в которой жил будущий писатель, учеба в Главном инженерном училище, знакомство с Н. Некрасовым,

В. Белинским, их роль в определении жизненного пути Достоевского. Рассказано о творческих исканиях молодого писателя, о его знакомстве с М. Петрашевским, участии в его кружке.

Завершается повесть арестом и ссылкой Ф. М. Достоевского.

Кирпотин В. Я. Достоевский-художник.— М., 1972.

В. Я. Кирпотин — один из первых исследователей творчества Ф. М. Достоевского.

В книге представлена широкая историческая картина, которая создает у читателей яркое представление об идеологической борьбе, о литературном процессе 70—80-х годов. Определяется роль Ф. М. Достоевского в этом процессе, рассказывается о глубоких противоречиях в мировоззрении великого писателя-художника, который «горел желанием выразить в искусстве современность».

Книга адресована подготовленному читателю, но достаточно ясна, доступна и для всех, кто любит творчество Ф. М. Достоевского.

Кулешов В. И. Жизнь и творчество Ф. М. Достоевского.— М., 1979.

Очерк В. И. Кулешова посвящен жизненному и творческому пути Ф. М. Достоевского.

Основное внимание уделено творческим поискам, анализу произведений писателя. Автор стремится проникнуть в суть явлений, отраженных в романах Достоевского, показать художественное своеобразие его произведений. Специальная глава отведена роману «Преступление и наказание».

В очерке отражен весь жизненный путь Ф. М. Достоевского.

Селезнев Ю. В. В мире Достоевского.— М., 1980.

Как говорит сам автор, «цель книги в том, чтобы показать, как личность творца претворяется в его слово, в определенную систему образов».

Книга Ю. Селезнева «В мире Достоевского» построена как размышления о литературе, ее великих представителях, среди которых свое особое место занимает Ф. М. Достоевский.

Широкая картина русской литературной жизни, роль А. Пушкина, Н. Гоголя в жизни и творчестве Достоевского раскрываются в книге своеобразно и интересно.

ЧЕЛОВЕК И ИСТОРИЯ

РОМАН-ЭПОПЕЯ Л. Н. ТОЛСТОГО «ВОЙНА И МИР»

В начале XX века Л. Н. Толстого называли «учителем в жизни и искусстве». В последующие десятилетия вплоть до наших дней наследие гениального художника продолжает поражать и жизненными, и творческими открытиями. Читатель любого возраста найдет здесь ответ на свои вопросы. И не просто разъяснит себе непонятное, а «подчинится» редкостно живым толстовским героям, воспримет их как реальных людей. Вот он — феномен писателя. Мудрость его постижения человека, эпохи, страны всего сущего приходит к нам в близких каждому переживаниях. Представляется: действующие лица произведений существуют, продолжая

свой путь где-то рядом, их можно увидеть воочию, обратиться к ним с наболевшим. Предельно сильное впечатление такого характера рождает «Война и мир».

Обращаясь в «Войне и мире» к периоду 1805—1818 годов, Толстой поставил перед собой нелегкую задачу: понять и осмыслить свою современность через историю. Писателя интересовала сложная «проблема мужика» сразу же после отмены крепостного права (1861 г.). Удалось ли Толстому, художнику и мыслителю, осуществить эту творческую задачу? Опережая дальнейший разговор о «Войне и мире», можно ответить утвердительно. Сама апелляция в эпопее к «мнению народному» будировала общественную мысль 60-х годов, содействовала укреплению прогрессивного убеждения: спасение России от всех общественных бед — в народе.

«Чтобы понять всю мощь «Войны и мира», — писал Р. Роллан, — необходимо уяснить себе единство авторского замысла». Сам Толстой, действительно, был нацелен на создание единого «центра романа, который бы излучал свет на все происходящее и к которому бы сходились все нити повествования». Подобным центром, как уже говорилось, стала «мужицкая правда». Она была донесена в таком объеме и влиянии на окружающее, что «Война и мир» воспринимается новым рубежом художественных обобщений народной жизни. Это глубоко чувствовал В. И. Ленин. В частности, в беседе с Горьким он сказал: «И — знаете, что еще изумительно? До этого графа подлинного мужика в литературе не было».

В работах о «Войне и мире» сложилось не лишенное справедливости представление, «что в эпизоде охоты было как бы начерно «начертано» распределение ролей между двумя главными сословиями в предстоящей борьбе со «зверем» нашествия». (К а м я н о в В. Поэтический мир эпоса. — М., 1978. — С. 182.) Думается, однако, таким смыслом не исчерпывается символическая картина охоты на волка. Ее значение гораздо шире. В этой сцене не только расставлены, так сказать, фигуры на карте войны России с Наполеоном, предвосхищен исход борьбы, распределены роли в ней. Здесь убедительно определяются причины победы, истоки могущества русской армии, основы народного характера.

В ответственный момент, когда накал страстей переходит в решительный бросок, его осуществляет крестьянин Данило. Вот как говорит о нем Толстой:

«Николай не видал и не слышал Данилы до тех пор, пока мимо самого его не пропыхтел, тяжело дыша, бурый, и он услышал звук падения тела и увидал, что Данило уже лежит в середине собак, на заду волка, стараясь поймать его за уши. Очевидно было и для собак, и для охотников, и для волка, что теперь все кончено. Зверь, испуганно прижав уши, старался подняться, но собаки облепили его. Данило, привстав, сделал падающий шаг и всей тяжестью, как будто ложась отдыхать, повалился на вол-

ка, хватая его за уши. Николай хотел колоть, но Данило прошептал: «Не надо, соструним», — и, переменив положение, наступил на шею волка. В пасть волка заложили палку, завязали, как бы взнуздав его сворой, связали ноги, и Данило раза два с одного бока на другой перевалил волка».

Здесь все показательно. Волка как вражью, звериную силу «сострунили», т. е. «заложили в пасть палку», «как бы взнуздали» и т. д. Конкретный термин охотничьей практики становится выражением смысла всего произошедшего — полного лишения свободы хищника.

Позже то же ожидает «француза». Но не менее важно другое — манера поведения Данилы. Выразительный его жест: схватить волка за уши (как зайца или нашкодившего щенка), «навалиться на волка всей тяжестью» и пр. — резко выделяет Данилу среди охотников. Поэтому даже молодой подвижный Николай Ростов поражен, а всем ясно: «теперь все кончено». Физическая мощь, редкая смелость, смекалка — это ли не главное в победе над врагом? Травят волка многие. Выигрывает столкновение со зверем Данило. Этот мотив, несомненно, символизирует роль народа в войне 1812 года.

В той же сцене охоты есть и более острые моменты. Видя, что старый граф Илья Андреевич Ростов и его камердинер Семен Чекмарь пропустили устремившегося в их сторону волка, Данило пришел в неопишемую ярость.

«— Улюлюю, улюлю!.. — кричал он. Когда он увидел графа, в глазах его сверкнула молния.

— Ж...! — крикнул он, грозясь поднятым арапником на графа.

— Про...ли волка-то!.. охотники! — и как бы не удостаивая сконфуженного, испуганного графа дальнейшим разговором, он со всей злобой, приготовленную на графа, ударил по ввалившимся мокрым бокам бурого мерина и понесся за гончими. Граф, как наказанный, стоял, оглядываясь и стараясь улыбкой вызвать в Семене сожаление к своему положению».

Достаточно не заметить реакции Ильи Ростова, и смысл всего эпизода исказится. В грубой брани Данилы можно заподозрить прилив классовой ненависти. На самом деле речь идет о превосходстве лихого охотника и его глубоком презрении к неумелому, тяжелому на подъем барину. Поэтому Ростов чувствует себя «skonфуженным, испуганным», «как наказанным». Именно признание самим Ильей Андреевичем своей слабости подчеркнуто подбором этих однотипных определений. А по отношению к Даниле избраны прямо противоположные характеристики: «в глазах сверкнула молния», «понесся вслед за гончими» и т. д. В военных событиях для Толстого немалую значимость тоже приобретают народная энергия, быстрота реакции, врожденная, природная способность к самой трудной практике.

В критике нередко упрекали Толстого за то, что он не показал в своем романе всех ужасов крепостного права. Автор «Вой-

ны и мира» резко критически оценивал социальный строй в России начала XIX столетия, как, впрочем, и его середины. И упоминания об обмене крепостных людей на собак, о сечении солдат, голоде крестьян есть в самом произведении. Но художник не стремился к расширению этих страшных сведений. Неизмеримо более важным для него было раскрыть самые безнравственные основы порочного мира. Формы притеснений менялись, сама сущность положения народа сохранялась.

«Я знаю, в чем состоит тот характер времени, которого не находят в моем романе,— писал Толстой в статье «Несколько слов по поводу книги «Война и мир» (1868),— это ужасы крепостного права, закладывание жен в стены, сечение взрослых сыновей, Салтычиха и т. п.; и этот характер того времени, который живет в нашем представлении,— я не считаю верным и не желал выразить. Изучая письма, дневники, предания, я не находил всех ужасов этого буйства в большей степени, чем нахожу их теперь или когда-либо».

«Теперь, как тогда». Такая устойчивость вопиющей несправедливости — самое болезненное переживание писателя. Но оно не исключает противоположного чувства. В борьбе 1812 года, как в событиях 1853—1856 годов, Толстой увидел непоколебимую прочность героического духа солдат, боевых офицеров. Так появилось естественное стремление углубиться в истоки вечно живой жизни народа. Показать его несломленную волю, мудрый разум, несмотря, точнее, вопреки унижительному, подневольному положению.

С этих авторских позиций и воплощается народное бытие в «Войне и мире». Например, в истории так называемого «богучаровского бунта». Мужики в одном из имений Болконских отказались повиноваться господам. Их недовольство проистекало из привычного для России тех лет явления — разорения крестьянского хозяйства: «Не то лошадей кормить, а как бы самим с голоду не помереть! И так по три дня не евши сидим. Нет ничего, разорили совсем». Соответствуют этому признанию и внешний облик бунтовщиков (серая ветхая одежда, лапти), и мрачное, гневное их настроение. Толстой говорит здесь о закономерном явлении. Однако, когда случайно оказавшийся в Богучарове Николай Ростов приказывает прекратить беспорядки, они, действительно, прекращаются.

Что это? Проявление трусости, бессмысленности? О, нет. Писатель был другого мнения о богучаровских жителях и увидел совсем иной смысл в их поведении. Волнение происходит в момент приближения наполеоновских войск. И вызвано неумелыми и эгоистичными распоряжениями растерявшейся в сложной обстановке княжны Марьи. В бурной реакции мужиков чувствуется какое-то особое брожение, вызванное исключительными обстоятельствами. Не случайно именно боевому офицеру Николаю Ростову и удается навести порядок. В атмосфере войны начинала

пробуждаться душа крестьян к активному действию. Толстой сам подчеркивает этот факт: «Но подводные струи не переставали течь в этом народе и собирались для какой-то новой силы, имеющей проявиться так же странно, неожиданно и вместе с тем просто, естественно и сильно. Теперь, в 1812 году, для человека, близко жившего с народом, заметно было, что эти подводные струи произвели сильную работу и были близки к проявлению».

Сцена богучаровского бунта значительна не только сама по себе. В этом большом, занимающем несколько страниц эпизоде осмысливаются черты народного характера: чуткое ощущение опасности для родной земли, естественный, стихийный подъем «новой силы», не терпящей любых проволочек, слабостей. (Ну как тут не вспомнить говорящую деталь — кнут Данилы в сцене охоты.)

Мастерство Толстого в воплощении конкретного события пластично и двунаправленно. С одной стороны, создается впечатляющая картина реальных человеческих отношений с четким выделением их истоков, характера. Автор освещает контрасты психологического состояния княжны Марьи и богучаровских мужиков. Чем более теряет их госпожа, тем наступательнее, озлобленнее становятся они сами. С удивительной утонченностью оттенков выявлено внутреннее различие княжны Марьи и Николая Ростова. Социальное неравенство оба почитают законом жизни. Но Ростов, убежденный сторонник помещичьего мира, неизгладимо суровее, даже черствее. Однако как раз это качество в сложившейся ситуации выглядит как решительность накануне встречи с врагом. Главное же, ради чего, думается, и написана сцена,— показать это зарождение активной воли масс. Поэтому так подробно Толстой описывает изменения в их настроениях.

С другой стороны, Толстой событийным развитием «подводит» читателя к обобщению: «Но подводные струи...» Автор находит точное, образное понятие запечатленного в человеческих отношениях явления. Здесь — течение струй, причем «подводных», — необычайно проясняет суть происходящего. Писатель склонен к предельному сгущению своего вывода. Вот почему он повторяет опорные слова: *струи*; новая сила — *сильно-сильная работа*; близко с народом — *близки к проявлению* и т. д. Таков стиль писателя на протяжении всего романа. Стиль, который как нельзя более соответствует воспроизведению избранного им ряда сложнейших проблем.

Еще в начале творческого пути в неоконченной рукописи «Кавказского романа» (переросшего в «Казаков») Толстой сделал пометку: «Ужасно трудно описать характер народа — жизнь». В «Войне и мире» эта трудность преодолена. Художник на редкость многомерно отразил народное бытие: в его конкретно-бытовом течении, создании разнообразных типов крестьян, солдат, в авторских толкованиях самой сущности тех, кто с честью

выдержал испытания войны, в лирико-философских отступлениях — раздумья писателя о массе и личности в истории. Но, как известно, роман содержит в себе грандиозный материал о других сословиях России (частично и Франции). Прежде всего — дворянства в его сложной духовной дифференциации. Однако и в этом русле повествования «мысль народная» торжествует. Все события, явления, предметы как бы высвечены исходящими от нее лучами. Рисует ли светская жизнь, салонные развлечения, строятся ли стратегические планы командованием, передают ли душевные борения мыслящей личности, эта мысль всегда присутствует «за кадром». Все и всех художник оценивает в свете правды, коллективной мудрости широких трудовых слоев населения. Авторский голос средствами смелых ассоциаций «оркеструет» лейтмотив романа. Народная стихия сопоставляется с уже отмеченными «подводными струями», затем с величественным, бескрайним морем либо представляется в конкретном образе мести («Дубина народной войны», гвоздящая врага), могучего единения («Всем народом навалиться хотят...»). И далее разворачивается воистину величественная картина партизанского движения.

Эпицентр эпопейного охвата действительности был определен в «Войне и мире» сразу (под влиянием суждений самого Толстого). Но когда исследователи конкретизировали соотношенность общего и частного в произведении, то нередко впадали в противоречия. Более того, начинали подозревать в непоследовательности самого Толстого. Под этим знаком рассматривались и некоторые его персонажи, носители массового опыта, и отдельные герои — представители передовых дворянских интеллигентов. Следует освободиться от однозначных оценок великого творения.

В советском и зарубежном толстоведении разнообразную (подчас спорную) трактовку получил, например, образ Платона Каратаева. В романе он натура смиренная. Каратаев и «каратаевщина» стали восприниматься как олицетворение пассивизма, покорности судьбе, фатальной неизбежности «божьего суда». В этом качестве герой снискал резко отрицательную характеристику в период революционного движения в России и позже — в работах советских литературоведов, особенно 20—40-х годов. Рецидивы «обвинений» допускаются порой и сейчас. У Толстого все гораздо сложнее.

Вспомним, когда, в каких условиях появляется Каратаев. Горит Москва, французы бесчинствуют в столице, хватают в плен ни в чем не повинных людей. Пьер Безухов, с его удивительной душевной мягкостью, совестью, в ужасе перед происходящим теряет веру в человека. Тогда и появляется солдат Каратаев. Отметим — солдат. Пока не попал в плен, он, видимо, аккуратно, выносливо исполнял свой долг. Оказавшись во власти французов, Платон спокойно, уверенно стремится преодолеть и это испытание. Весьма важный момент, тем паче что мучительных труд-

ностей было немало и в деревенской жизни крестьянина. В объективно сложившейся обстановке так проявляется нравственная сила вчерашнего солдата. Платон Каратаев, безусловно, обладает человеческими достоинствами.

Есть у этого героя еще одно очень существенное качество. Поражает его кротость, готовность прийти на помощь ближнему. Философско-нравственный подтекст образа в значительной степени связан с исканиями самого Толстого. «Для изучения законов истории,— писал он,— мы должны изменить совершенно предмет наблюдения, оставить в покое царей, министров и генералов, а изучать однородные, бесконечно-малые элементы, которые руководят массами». Одним из бесконечно малых элементов, способных, однако, руководить в борьбе массами, и является склонность к добру, взаимопомощи. Это каратаевское стремление, сохраненное в тяжелейшем положении, свидетельствует об уверенности Толстого в душевной чуткости мужиков, особенно по сравнению с носителями светской морали. Справедливо заметил один из исследователей: «Образ Каратаева в романе выполняет совершенно ясную задачу — противопоставить искусственности и условности аристократии простоту, правду крестьянской жизни; индивидуализму Пьера — воззрения крестьянского мира; злодеяниям захватнической войны с ее мародерством, расстрелами и надругательством над человеческой личностью — идеальные формы альтруизма; общей идейной и нравственной растерянности — спокойствие, твердость и ясность жизненного пути русского мужика». (С а б у р о в А. А. «Война и мир» Л. Н. Толстого.— М., 1959.)

Толстому «не прощали» Платона Каратаева, потому что тот смиренно принимает плен. Речь об этом прямолинейно соотносили с антиреволюционной позицией писателя. А во внешнем «круглом» облике Каратаева видели идеализацию «непротивленца». Что ж, Толстой, действительно, отрицал идею классовой борьбы, мечтал о «революции языка». Только в портрете, действиях, суждениях Каратаева отражена абсолютно иная человеческая сущность.

Верный своему принципу усиливать повторением важные для себя акценты, Толстой пишет: «Вся фигура Платона ... была круглая, голова была совершенно круглая, спина, грудь, плечи, даже руки, которые он носил, как бы всегда *собираясь обнять* что-то, были круглые, *приятная* улыбка, большие карие *нежные* глаза были круглые». И далее: «Лицо, несмотря на мелкие круглые морщины, имело *выражение невинности и юности*, голос у него был *приятный и певучий...*» (курсив мой.— М. Р.). Невозможно не заметить сосредоточения в этом описании качеств редкой чистоты, добродушия, искренности. Определение «круглый», постоянно сопутствующее характеристике Каратаева, создает впечатление ее исчерпанности, законченности именно этими чертами. Писатель, без сомнения, стремился к изображению цельной, внутренне гармоничной личности.

Тем не менее образ Платона очень далек от идеализации. Автор сразу же подчеркивает естественность и одновременно и неосознанность поступков Каратаева. Он просто следует своей природе: «Он никогда *не думал*, что он сказал и что он скажет...» (курсив мой.— М. Р.). Вот что ценно для Толстого да и для Пьера Безухова. Оба они убеждаются, что доброта — врожденное, пусть лишь для части народа, чувство.

Платон отнюдь не противопоставляется другим представителям низших сословий: Тушину, Тимохину, Щербатому. Напротив, этот герой выполняет сходную функцию в романе. Платон Каратаев в судьбе Пьера Безухова, как Тушин для Андрея Болконского, Тихон Щербатый для Денисова, становится выразителем весьма далекой от дворянской среды народной жизни. Нравственные искания главных героев «Войны и мира» — процесс мучительный и трудный, приводящий к истине только в трагических военных испытаниях, не без существенной помощи маленьких, как будто незаметных людей, владеющих большой мудростью. Да и в самих характерах Тушина, Тимохина, Щербатого, многих других заметна близость Платону Каратаеву.

Тушин в военной обстановке вел себя так же естественно, как это, скажем, было бы в обычных условиях, при исполнении привычных дел. Он был совершенно не способен к соблюдению парадного военного устава, что постоянно вызывало недовольство начальства. Но в бою, как мы знаем, именно Тушин, этот маленький, с виду неприметный и неорганизованный человек, показывает пример доблести, мужества и героизма. Последнее не менее органично для него, чем «домашность», простота в быту.

Внешне неказистым и непривлекательным, но внутренне собранным и организованным предстает и Тимохин. Сначала на полковом смотре — «лицо капитана выражало беспокойство школьника, которому велят сказать невыученный урок». Затем на Бородинском поле он, как бы приняв эстафету от Тушина, продолжает его подвиг на самом ответственном участке сражения, возглавляемом Багратионом.

Крестьянин села Покровское Тихон Щербатый был «самым нужным человеком» в партизанском отряде. Он умел все делать легко и исправно — раскладывать костры, доставать воду, обдирать лошадей для пищи, готовить ее, изготавливать деревянную посуду, доставлять пленных. Самым главным занятием Тихона, разумеется, было ратное дело. Именно ему отдавал он всю свою физическую силу, смекалку, выносливость. Труженик земли, за которым стоят сотни и тысячи таких, созданных лишь для мирной жизни Щербатых, необычайно естественно становится защитником родины. Но когда в его услугах не нуждаются, он предпочитает оставаться в тени, не обращать на себя внимания.

Толстой создает емкий образ народа — некое единство духа во множестве разных индивидуальностей. Каждая из них вносит свою лепту в общее святое дело. Причем не только практичес-

кую — участие в борьбе, более значимую — нравственную красоту, тепло души. Ток подлинной жизни, исходящий от Данилы, Тушина, Тимохина, Щербатого, сотен других скромных жителей земли, становится чудодейственной силой. Она помогает Болконскому, Безухову преодолеть сомнения. Роль опыта «подлинной жизни» еще величественнее. Он дает веру в настоящее и будущее России, шире, в перспективу исторического развития мира. Поэтому Толстой сказал однажды М. Горькому о «Войне и мире»: «Без ложной скромности, это как Илиада».

В «Войне и мире» сильно выражено эпическое начало, но оно органично сочетается с романским. Иначе, общенародное бытие — с раскрытием глубин отдельной души. В существовании отдельной личности по-своему проявляется состояние всего мира. Так считал сам Толстой. Однако нельзя понимать это положение односторонне. Не было бы в произведении неповторимосложных индивидуальных исканий героев — отсутствовало бы и воспроизведение общих тенденций жизни. Достаточно не заметить раздумья героев о «вечных», всеэпохальных вопросах — и обеднится представление о конкретно-исторических явлениях. Романное начало обладает самостоятельным и равным значением в повествовании.

Громадный массив действующих лиц «Войны и мира» ярок и разнообразен. Но сразу ощущается его членение на две большие группы. В одной из них — люди глухи к велениям совести, зовам сердца, свою пустоту прячут за благозвучными, лицемерными речами. Бесчислен этот ряд: Курагины, Друбецкие, Каракины, многие другие завсегдатаи светских гостиных, в частности салона Анны Шерер во главе с нею самой. Толстой непримирим к ним. Авторским ироническим комментарием сопровождается почти каждое их слово и движение.

На другом полюсе — обитатели старых дворянских усадеб, сохранившие добрые национальные традиции, живущие в непосредственной близости к народу, в слиянии с природой. Писатель испытывает к ним откровенную симпатию, хотя не замалчивает господствующих здесь сословных предрассудков. Особенное внимание уделено старому князю Болконскому и чете Ростовых: их теплым чувствам к детям, любви к родному краю, их серьезным интеллектуально-нравственным запросам, а в минуту военных испытаний — патриотическому порыву. Немудрено, что именно эти семьи — в центре повествования.

Андрей и Марья Болконские, Наташа Ростова, а также незаконный сын графа Безухова Пьер — любимые герои Толстого. Именно они выражают волновавшие его раздумья и переживания. Течение внутренней жизни всех четырех героев определено логикой развития их характера.

Князь Андрей и Пьер Безухов стремятся понять сложные явления своей эпохи. Путь их к правде тернист, лежит через преодоление существенных заблуждений. К сожалению, этапами такого

движения нередко и ограничивают смысл созданных Толстым образов. Вредная практика. Скажем, Болконский, действительно, отказывается сначала от овладевшей мечты стать неким подобием Наполеона, затем — от механически «общественной» деятельности под началом Сперанского, в войне 1812 года проникается глубоким уважением к мудрости воюющих народных масс и открывает для себя высшие законы мира. Но разве князь Андрей не перенес трагической утраты счастья с Наташей Ростовой, не потерял отца, жену, не был потрясен желанием убить своего соперника? Этот личный опыт накладывал отпечаток и на состояние души, и на сознание Андрея, а следовательно, на все его убеждения. Более того, определенные взгляды на ход вещей, природу человеческую и складываются под влиянием неповторимых судьбы и личности. Посмотрим, как сливаются разные линии бытия героя.

Первоначальные мучительные раздумья Болконского, равно как опасные желания вкусить славы Наполеона, рождены отвращением к бессмысленной и порочной «светской» жизни. Тем не менее столь тяжелое чувство возникает, растет под влиянием фальшивых отношений с женой Лизой, «маленькой княгиней», как ее все называли. Ложь этих отношений во многом обусловлена тоже «светскими» устоями. Но для самого Андрея непереносимой оказывается мысль о том, что он ошибся в себе, что его любовь к Лизе оказалась мнимой. Подчеркивая редкое внешнее очарование «маленькой княгини», Толстой раскрывает ее внутреннюю бессодержательность. Слишком поздно понимает Андрей, что оказался игрушкой собственной плотской страсти. Он вынужден терпеть около себя пустое и жалкое существо. Когда Лиза умирает при родах, в душе Андрея созревает новое, болезненное ощущение вины перед нею. Отстранившись от нелюбимой, он бросил ее в трудный момент, забыл об обязанностях мужа и отца.

Так в семейной ситуации конкретизируется восприятие Андреем (несомненно, близко автору) аристократического мира. Бесконечно сильнее, однако, гнетет Андрея сознание своей двойственности, слабости и эгоизма. В сопереживании герою созревают всегда нелегкие размышления о том, что такое истинное чувство, почему люди нередко ошибаются в своем избраннике или избраннице, каким должен быть их союз... В процессе не просто прочтения, а вживания в произведение очень существенным моментом становится доверие к князю Андрею, ощущение правды его состояний, нравственной чистоты личности. Он близок каждому, так как совершает общие для всех людей ошибки. Но в то же время он бесконечно выше других по глубине мысли, ответственности за свои и чужие поступки.

Все, что происходит далее с князем Андреем, так или иначе связано с пережитым им. Наташа Ростова привлекает Болконского именно тем, чего была лишена Лиза: искренностью, поэтичностью, свежестью и живостью чувств. А разрыв с Наташей,

совпадая с грозными событиями 1812 года, предельно обостряет его одиночество, разочарование в возможности личного счастья. Начинается поиск иных ценностей, иных деяний. Князь Андрей едет на фронт и здесь осознает себя частью большого, а не узкоинтимного мира. Так формируется новое отношение к войне: восхищение сплоченностью, нравственной силой солдат, стремление слиться с ними. Возникшее тяготение к народной жизни ощущается в сокровенных переживаниях князя Андрея. Читатель понимает это и потому верит произошедшему.

В автобиографической трилогии Толстой отметил очень важный для себя момент человеческого познания: «Мысль переходит в убеждение только одним известным путем, часто совершенно неожиданным и особенным от путей, которые, чтобы приобрести то же убеждение, проходят другие». Для князя Андрея понимание какого-то явления тоже еще не обретение позиции. Она проясняется в его сложных духовных переживаниях.

Открытие в кровавых событиях войны высшего народного разума, деяния потрясло Болконского. Личные утраты и боли сместились в глубины подсознания, забылись. Но им предстояло опять глубоко взволновать князя Андрея, вступить в столкновение с новыми его впечатлениями. И только тогда толстовский герой приходит к ответу на свои нравственные запросы.

В «Войне и мире» на протяжении всего повествования воплощены сходные, хотя каждый раз особенные, психологические ситуации. Они свидетельствуют об изменениях, происшедших в душе героев. Познакомившись с Наташей, князь постоянно вспоминает ее лицо, сияющие глаза; позже его угнетает мысль о разрушителе их счастья — Анатоле Курагине. Вскоре после разрыва с Наташей князь беседует с сестрой: «Но мужчина не должен и не может забывать, прощать», — сказал он, хотя он до этой минуты не думал о Курагине, вся невымещенная злоба вдруг поднялась в его сердце». Не думал в данную минуту, но долго носил в себе тягостный груз «невымещенной злобы». Таково соотношение между временным и устойчивым содержанием мыслей. Образ Наташи, наоборот, сначала вызывает у него привычное теплое волнение; потом прилив раздражения.

Смертельно раненный Болконский встречается и с Наташей, и с Курагиным. Но какая мгновенная перемена! Собственные мучения, окружающие стоны, кровь только вначале гасят разум. Едва боль отступает, в пробужденном сознании князя Андрея возникает светлая картина детства, некогда пережитых радостей, а среди них главное — встреча с Наташей. Память доносит ее юный облик, восхитивший его при первом знакомстве — на бале. Сама жизнь, ее нетленные ценности противостоят страданиям, смерти. Поэтому у Болконского «любовь и нежность к ней (Наташе. — М. Р.) еще живее и сильнее, чем когда-либо, проснулись в его душе». С освобождением от суетного, наносного князь Андрей и в Курагине (оказавшемся в той же операционной избе) видит прежде всего

несчастное существо, бесславно умирающее после долгих лет лжи и обмана. «Князь Андрей вспомнил все, и восторженная жалость и любовь к этому человеку наполнили его счастливое сердце».

В этой сцене нередко усматривали христианское всепрощение (возлюби врага своего). Толстой вложил в нее иной смысл. Жалость-любовь (народное отождествление этих чувств) проявилась к тому, кто бездумно отнял у себя красоту чистого, осмысленного бытия. Князь Андрей неожиданно понимает эту драму Курагина, в страстном порыве сочувствуя ему.

Особое отношение рождается и к Наташе. «Я люблю тебя больше, лучше, чем прежде», — говорит Болконский ей, когда она приходит к нему с горьким раскаянием. «Лучше», а не сильнее, — тут выделено новое качество: чуткое сопереживание оступившейся девушке, мукам ее совести. То, что раньше ожесточало сердце, теперь вызывает у него иные чувства. Князь Андрей определяет это прозрение как «счастье, находящееся вне материальных сил, вне материальных, внешних влияний на человека, счастье души, счастье любви».

Внутренняя метаморфоза Болконского происходит при небывалом подъеме духовной энергии (упадке телесной). В отрыве от всего материального он постигает высшее («божье», по его слову) предназначение сущего — единение человеческих сердец. С лихорадочным восторгом (это состояние «подчеркнуто» в тексте) он отдается жажде разделить горести и ошибки тех, кто томится в одиночестве. Так выражаются морально-этические идеалы автора. Они волнуют как сама не лишенная призрачности мечта о гармонии мира, мгновенном возрождении личности. Герой будто возвращен к поре чистой юности (мотивы детства, даже «ребячества» сопутствуют повествованию), к вечно живым родникам естественного бытия. И только смерть уносит радостную, светлую любовь к людям, наступает тьма. Трудно переоценить впечатление от этих страниц романа. Приходит иное ощущение наших истинных возможностей, перспектив жизни и ответственности перед нею, краткой, быстротекущей, но единственно прекрасной. Параллель юность — смерть обладает редкой емкостью и силой воздействия.

Было бы, однако, большой несправедливостью находить в последних побуждениях князя Андрея лишь узколичностный смысл (а такие попытки есть). Только на первый взгляд кажется, что Болконский отрешен физическими страданиями от своих недавних открытий на войне. Но ведь именно там он впервые увидел слияние человеческих душ воедино, полный отказ от эгоистических поползновений и какую-то экстатическую убежденность в победе над смертью! И не просто увидел — сам был приобщен к коллективной мощи. Она оказалась спасительной в тот момент, когда князь Андрей не обрел счастья в отношениях даже с поэтической Наташей. Близость смерти, воспоминания о прошлом, неожиданная встреча с Курагиным, Наташей как бы переплавляют в созна-

нии Болконского два периода его жизни и познанию на фронте мудрость с широкими запросами всех людей.

Другие главные герои романа хранят в себе подобное же сложное переплетение личного и широкого общественного опыта. Размеры настоящей работы не позволяют остановиться на диалектике их характеров. А может быть, этого и не нужно. Внимательный читатель сможет с большим интересом понять ее сам. Но, думается, необходимо сказать, почему так важны для Толстого Пьер, Наташа, княжна Марья. Может быть, конечно, самый простой ответ. Одной индивидуальностью, хотя и яркой, глубокой, невозможно передать многообразие сущего. В романе Толстого существует и более конкретный источник «значимости» образов Болконского, Безухова, Наташи и княжны Марьи.

В душе каждого из них есть особое начало, которое позволяет проследить изменения, перерождение личности в переломную эпоху.

Единственный друг князя Андрея Пьер совершенно другая натура. В ней сосуществуют, казалось бы, трудно объединимые черты. С одной стороны, мягкосердечие, незащищенность перед лицом несправедливости. С другой — устойчивое отвращение к пороку, фальши, злу. Первоначальное положение в свете (незаконный сын крупного сановника), женитьба на развращенной, циничной Элен предельно обостряют его переживания.

В период душевных потрясений Пьера на улицах захваченной французами, горящей Москвы именно эти склонности характера приводят его к иступленному желанию помочь несчастным людям. Как известно, Безухов не сумел облегчить их участь. От мук больной совести его самого спасает Платон Каратаев. Но с тех пор некогда замкнутый, неуверенный в себе Пьер захвачен одним стремлением — противостоять страданиям. Поэтому он так чуток, добр с Наташей, княжной Марьей. По той же причине становится членом антиправительственного союза, в условиях которого тоже ищет программу перестройки человеческих отношений. В эпилоге романа автор говорит о нем: «Ему казалось, что он был призван дать новое направление всему русскому обществу и всему миру». Скептически расценивая практику политического заговора, Толстой не случайно подчеркивает поиск «нового направления» миру, не иначе как нравственного очищения и духовного роста. Пассивная позиция ожидания в горниле личных и всенародных испытаний преобразуется в активную, действенную.

Характер Наташи нередко толкуется как самый гармоничный в романе, изначально определившийся. Что касается внутренней ее гармонии, то она не подлежит сомнению. Героиня всегда вызывает наше восхищение, настолько искренни, прелестны, выразительны движения ее души, талантлива во всем (пении, танце, в общении, увлечениях, любви) ее натура. Вряд ли все-таки можно сказать, что поступки Наташи, пусть одинаково естественные, неизменны. Героиня проходит не только нелегкий жизненный

путь. Ее духовное бытие тоже претерпевает серьезные изменения. Как ни странно, начало им было положено доверчивой неиспорченностью юной девушки. К лощенной красоте распутного Анатоля Курагина она почувствовала влечение, чем-то похожее на былую влюбленность князя Андрея в мнимое детское очарование Лизы. С освобождения от ложного соблазна Наташа и вступает в совершенно новое для нее состояние. Дело не только в стыде, болях совести, потрясении, от которых она заболевает. Со всей силой страстной личности Наташа мечтает вытравить из своего существа «порчу», перейти в новое качество. В это время она живет в полусне, пробуждаясь лишь для того, чтобы молить судьбу, небо о снисхождении к ней: «Научи меня, что мне сделать, как мне исправиться навсегда, навсегда, как мне быть с моей жизнью...» «Что делать?» — этот вопрос и решает толстовская героиня во все оставшееся романное время. Военные события в стране дают ей первое испытание и отдохновение. Можно ли забыть, как она вела себя, вдруг ожив, при эвакуации из Москвы, отправке раненых? По существу, и собственную вину перед князем Андреем она чувствует неизмеримо острее потому, что он страдает. Наташа постоянно подвергает себя самопроверке. И чувствует успокоение, когда служит другим: раненым, умирающему Болконскому, больной матери. Автор настойчиво говорит о сознательном стремлении Наташи поставить себя в самое трудное положение. Перед ее посещением князя Андрея он пишет: «Она знала, что свидание будет мучительным, и тем более была убеждена, что оно было необходимо». В некоторые моменты девушка вообще забывает о себе. Вспомним ее распухшее от слез некрасивое лицо, сияющие глаза, частые поцелуи руки Болконского. Тем не менее она, удивляясь этому, весьма скоро отдает свое сердце Безухову.

Наконец-то смысл жизни найден в полном, на сей раз счастливом самозабвении во имя лучшего, впервые близкого человека. Наташу любили и Болконский, и Безухов. Оба чувствовали в ней редкое среди людей тяготение к очищению души.

В судьбе княжны Марьи нет как будто перепадов. Долго и однообразно живет она в имени отца, во всем его беспрекословно слушаясь. Мудрый старик ограждает дочь от любых непродуманных поступков. Да и сама княжна Марья, лишенная броской привлекательности, мучительно переживающая это, стеснительна, сдержанна, даже неловка. Но некрасивая девушка не случайно оказывается любимой женой Николая Ростова (легко преодолев притязания на него хорошенькой Сони), близким другом Наташи и Пьера.

Княжна Марья свойственна потребность к глубокому самоанализу. Она не щадит себя, строго осуждает свои скольконибудь неблагоприятные мысли и чувства. Такой анализ пережитого ничего общего, однако, не имеет с холодной рефлексией. Княжна Марья стремится найти правду в отношениях людей, истоки радостного сближения и горестных утрат. Уже в одиноком девичестве

ей открывается суть подлинного бытия, явного и тайного несовершенства человеческой природы.

Выйдя замуж, она вносит в существование семьи утонченность, теплоту доверительного общения. И Николай Ростов, вовсе не обладая поначалу такими свойствами натуры, интуитивно тянется к жене. Неторопливо, спокойно, любовно она создает светлую атмосферу в доме, так необходимую каждому, особенно детям. А их воспитанию, по существу, нравственному формированию отдается с наслаждением. Да, и в этой героине Толстого есть не просто внутренняя красота и талантливость, а дар преодолевать внутренние реальные противоречия человека.

Да, каждый из четырех главных действующих лиц романа выражает в какой-то отдельной грани общую авторскую концепцию мира. Того мира, который начисто лишен стройности, гармонии и все-таки поражает духовной силой людей, их мечтой переплавить жизнь и самих себя. Думается, что именно эта особенность характеров всегда будет притягивать взоры человечества. В нашу эпоху великое произведение Толстого воспринимается как феномен самых актуальных открытий. Оно учит мастерству проникновения в разные периоды духовного роста личности. Идея самосовершенствования, которая так долго пугала своей якобы антисоциальностью, более чем современна. Ведь писатель показал не нудное, сухое перевоспитание, а процесс приобщения к радостному творчеству гуманных отношений, перерождения мысли, мужания чувства. Читатель «Войны и мира» больше поверит в свои возможности, глубже поймет слабости, ярче увидит перспективы.

Переключка с текущим временем есть и в более крупном русле толстовской эпопеи. Художник отразил исторический период «народной войны». Так или иначе все герои активизировали свои поиски под влиянием движения широких масс, в атмосфере общего перелома. И свершения человека тоже содействовали поступки страны. Толстой всем содержанием «Войны и мира» утвердил истину, столь важную сегодня: в слиянии народных и индивидуальных устремлений основа прогресса. Наиболее полно эта мысль нашла воплощение в образе Кутузова.

Полководец владел «необычайной силой прозрения в смысле совершающихся явлений», а источник такого таланта «лежал в народном чувстве». Для автора это явление представляется такой грандиозной важности, что он в своих философских отступлениях высказывает убеждение, что в истории личность не играет существенной роли. В художественном тексте Кутузов — координирующий военные события деятель. Сам писатель говорит о русском главнокомандующем: он направлял все «не на то, чтобы не истреблять и убивать людей, а на то, чтобы спасти и жалеть их». В другом месте читаем: Кутузов «знал, что решает участь сражения та неуловимая сила, называемая духом войска, и он следил за этой силой и руководил ею, насколько это было в его власти».

Психологический облик толстовского Кутузова, его отношения с солдатами, самый быт жизни полностью соответствуют и народному чувству. Поэтому так запоминается этот простой, добрый и мудрый человек. Глубокая симпатия к нему усиливается иронией над его антиподом — самовлюбленным эгоцентристом Наполеоном. Слияние полководца с «духом войска» и приводит к исторической победе: «Россия освобождена и поставлена на высшую ступень славы». Но Кутузов возглавил борьбу своей Родины с врагами. Когда они были изгнаны, «представителю народной войны ничего не оставалось, кроме смерти. И он умер». Печально звучат эти строки: уходит в небытие знаток народной души. О мирном времени писатель думает с не меньшим волнением. И поэтому переживает дальнейшие искания честных, самоотверженных людей.

* * *

В одном из эпизодов «Войны и мира» Николай Ростов, обмениваясь приветствием с крестьянином-австрийцем, произносит знаменитые слова: «*Vivat die ganze Welt*» — «Да здравствует весь мир!» — слова, которые с успехом можно было бы поставить эпиграфом к художественному творчеству Толстого. Устами своего героя писатель славит жизнь, людей, утверждает величие их подвига.

Современников и последователей Толстого удивляла и восхищала необычная форма «Войны и мира»: широкий эпический размах, углубленный анализ индивидуальных судеб, характеров и взаимоотношений людей. Создавая «Илиаду» нового времени, Толстой не копировал опыт древних греков, в эпосе которых жизнь отдельного человека растворялась в бесконечном потоке внешних описаний.

Стефана Цвейга поразила многоликость и яркость персонажей романа, новаторских принципов их воплощения. «Когда впервые была переведена на европейские языки «Война и мир», — писал он, — Запад был изумлен тем, что в России могла быть создана подобная эпопея. Толстой открыл Европе источник новой силы и заставил воспринимать ее так, как воспринимает ее сам русский человек. В круг идей и творчества Толстого были вовлечены люди разных стран и культур».

Наиболее крупные представители западноевропейской литературы связывали художественные открытия Толстого с надвигающимися социальными переменами в общественной жизни России. Это верно лишь отчасти, ибо Толстой как художник вырастал прежде всего на опыте западноевропейского и русского реализма. Его неожиданное появление как автора «Войны и мира» было встречено с восторгом именно сторонниками и приверженцами этого направления в искусстве. Томас Манн восхищался «терпкой, могучей свежестью» толстовского эпоса. «Мир, по его убеждению, возможно, не знал другого художника, в ком вечно эпическое, гомеровское начало было так же сильно, как у Толстого».

Сила эпического повествования Толстого (и это замечено исследователями его творчества) в том, что он расширил его границы, включив в историческую деятельность творчество народных масс. Очень точно подметил эту особенность толстовского эпоса Борис Сучков: «Эпичность толстовского реализма вырастала из народности его искусства». (С у ч к о в Борис. Исторические судьбы реализма.— М., 1970.— С. 200.) Примечательно, что поиски деятельности, которая бы удовлетворяла запросам мыслящей личности, т. е. полезно для общества дела, Андрей Болконский и Пьер Безухов осуществляют на пути сближения с народом. Герои черпают силы и энергию в процессе общения с солдатами и крестьянами.

Воздействие толстовского эпоса в «Войне и мире» не было бы, однако, столь сильным, если бы оно было лишено глубокого психологизма. Еще Чернышевский в ранних произведениях Толстого отметил основные принципы его мастерства: «Внимание графа Толстого,— писал Чернышевский,— более всего обращено на то, как одни мысли и чувства развиваются из других; ему интересно наблюдать, как чувства, непосредственно возникающие из данного положения или впечатления, подчиняясь влиянию воспоминаний и силе сочетаний, представляемых воображением, переходят в другие чувства, снова возвращаются к прежней исходной точке и опять и опять странствуют, изменяясь по всей цепи воспоминаний; как мысль, рожденная первым ощущением, ведет к другим мыслям, увлекается дальше и дальше, сливает грезы с действительными ощущениями, мечты о будущем с рефлексией о настоящем». И далее: «Особенность графа Толстого состоит в том, что он не ограничивается изображением результатов психического анализа,— его интересует самый процесс,— и едва уловимые явления этой внутренней жизни, сменяющиеся одно другим с чрезвычайною быстротою и неистощимым разнообразием, мастерски изображаются Толстым». Все эти точные наблюдения можно отнести и к «Войне и миру».

«Диалектика души» героев романа интересовала Толстого отнюдь не сама по себе. Автору необходимо было выявить духовно-нравственные возможности личности в их развитии. Более того, в самом процессе внутренней жизни открыть ее источники вовне, показать взаимосвязь субъективного и объективного начал. Поэтому для читателей «Войны и мира» психическая жизнь толстовских героев «предстает как объективная данность, как объективно развивающийся процесс». (Х р а п ч е н к о М. Б. Лев Толстой как художник.— М., 1963.— С. 507.)

Попытаемся проследить это на отдельных примерах.

В стремлении «дойти до корня» изображаемых явлений, «высказать правду о душе человека» Толстой пользовался многообразными приемами. Например, сравнивает искусство с микроскопом, который художник наводит на тайны своей души, чтобы затем оттенить их характерность для всех.

Наиболее испытанным и любимым средством выявления душевных «тайн» является у Толстого внутренний монолог. Как правило, он восходит к исповеди, внутренним раздумьям героя. Нередко такая «беседа» персонажа с самим собой или с воображаемым собеседником отличается сложным противоречивым содержанием. В «Войне и мире» Толстой пользуется внутренним монологом при обрисовке характеров героев в драматических ситуациях или кризисных состояниях. Вспомним знаменитый монолог-раздумие раненого князя Андрея в поле под Аустерлицем: «...как тихо, спокойно и торжественно, совсем не так, как я бежал, не так, как мы бежали, кричали и дрались... совсем не так ползут облака по этому высокому, бесконечному небу. Как же я не видел прежде этого высокого неба? И как я счастлив, что узнал его наконец. Да! Все пустое, все обман, кроме этого бесконечного неба». Здесь раздвоенность сознания героя, неожиданно после боя увидевшего мир, гораздо более богатый, емкий, чем тот маленький клочок земли, облитой своей и чужой кровью. Поэтому такие контрастные противостоящие друг другу явления: «бежали, кричали, дрались» — «высокое, бесконечное небо», «тихо, торжественно».

Не менее показателен монолог Пьера о своих чувствах к красавице Элен: «Но она глупа, я сам говорил, что она глупа... Что-то гадкое есть в том чувстве, которое она возбудила во мне, что-то запрещенное. Мне говорили, что ее брат Анатоль был влюблен в нее, и она влюблена в него... Это нехорошо», — думал он; и в то же время... (еще рассуждения оставались неоконченными) он заставлял себя улыбающимся и осознавал, что другой ряд рассуждений всплывал из-за первых, что в одно и то же время думал о ее ничтожестве и мечтал о том, как она будет его женой, как она может полюбить его, как она может быть совсем другою и как все, что он об ней думал и слышал, может быть неправдою». Здесь проявляется еще одна особенность повествования. Автор как бы незаметно включается в речь героя, чтобы углубить понимание нами его противоречивого состояния. Позже Пьер будет не раз обращаться к этой теме, и постепенно мы увидим, как он «трезвеет» по отношению к Элен, как побеждает первоначальное его впечатление.

Внутренние монологи передают в романе переживания героя-ми своих собственных поступков и поступков других людей. Здесь в большей мере, чем в поступках, диалогах, проявляют себя скрытые намерения, тайны души. Однако само течение внутренних монологов, сам психический процесс носят открытый характер.

Мастерство внутреннего монолога в произведениях Толстого обстоятельно изучен советскими и зарубежными учеными. В работах освещаются особенности этого звена повествования: «неправильность», динамичность внутренней речи героев. Ученые справедливо делают вывод, что писатель избегал холодных информативных внутренних монологов, а стремился передать напряженный, нередко импульсивный психический процесс. Именно для вос-

произведения острых переломов В душевном состоянии героев форма повествования от первого лица заменяется формой от третьего.

Среди любимых Толстым приемов психологического анализа, воплощения характера большую роль играет психологический портрет. В отличие от живописного и скульптурного, портрет в литературном произведении наиболее динамичен: он передает не общий устойчивый облик, а мимику, жесты, движения личности.

У Толстого, словно в зеркале, отражается, говоря словами Белинского, «живая правда людской физиономии», «резкими чертами выведено наружу все, что таится внутри... человека и что, может быть, составляет тайну для самого этого человека».

В портрете толстовских героев все динамично, подвижно: «Отказываясь от статического портрета, Толстой глубоко охарактеризовал динамические связи внутреннего мира человека и его внешних проявлений,— пишет М. Б. Храпченко,— он запечатлел чувства, переживания в их очень тонких и вместе с тем зримых выражениях».

Психолог С. В. Янкелевич, занимавшийся специальным вопросом изучения «экспрессивности» (выразительности) чувств, нашел в «Войне и мире» 85 оттенков выражения глаз и 97 оттенков улыбки человека, с помощью которых Толстой раскрывал различное эмоциональное состояние своих героев. (Я к о б с о н Н. М. Психология чувств.— М., 1958.— С. 139.)

Толстой разрушил привычную манеру — давать законченный портрет главного героя в экспозиции произведения, как это делали другие писатели, например Тургенев, Гончаров, у которых — «сначала портрет и рассказ о герое, затем повествование о его участии в описываемых событиях и происшествиях». (С а б у р о в А. А. «Война и мир» Л. Н. Толстого: Проблематика и поэтика.— М., 1959.— С. 562.)

Портрет персонажей «Войны и мира» рассредоточен по разным временным и пространственным пластам повествования и, следовательно, неотделим от развития их характеров.

Отметим два типа изображения внешнего облика героев. Один — когда черта, деталь, повторяясь, оттеняет изменившиеся за длинный промежуток времени переживания. В этом случае чаще всего автор, описывая портрет героя, употребляет «устойчивые» эпитеты — *блестящие глаза* и *большой рот Наташи*, *тяжелая походка Марьи* и т. д. Второй тип портрета — когда писатель передает непосредственно в данную минуту протекающий душевный процесс.

«— Ложись, голубушка, ложись, дружок,— сказала графиня, слегка дотрагиваясь рукой до плеча Наташи.— Ну ложись же.

— Ах, да... Я сейчас, сейчас лягу,— сказала Наташа, постепенно раздеваясь и обрывая завязки юбок. Скинув платье и надев кофту, она, подвернув ноги, села на приготовленную на полу постель и, перекинув через плечо наперед свою недлинную тонкую

косу, стала переплетать ее. Тонкие, длинные, привычные пальцы быстро, ловко разбирали, плели, завязывали косу. Голова Наташи привычным жестом поворачивалась то в одну, то в другую сторону, но глаза, лихорадочно открытые, неподвижно смотрели прямо...»

В этом отрывке передано волнение Наташи, узнавшей о смертельной ране Андрея. Девушка чисто механически исполняет какие-то привычные действия, а мысли ее очень далеко.

Именно выражение лица, взора, улыбки наиболее часто подчеркивает Толстой. Оно и понятно. В нем — выражена душа человека.

Писатель не везде придерживается одного и того же принципа в создании портрета. В романе встречаются и портреты-маски, и портреты-контрасты, и др.

Портреты-маски Толстой создает в сатирических целях, например при характеристике отрицательных персонажей: Курагиных, Бориса Друбецкого, Берга и т. д. Дважды срывается маска обольстителя с Василия Курагина и обнажаются черты придворного льстеца-карьериста и корыстолюбца. Красивая внешность Берга также обманчива. Она не соответствует его внутреннему облику, а скрывает пустоту и ничтожность.

Толстой — тонкий мастер пейзажа. Природа в «Войне и мире» — на редкость живая, яркая, переливается разными оттенками красок. Но она обязательно обращена к человеку. Иногда — для того, чтобы открыть ему красоту мира (вспомним небо и раненого Андрея). Чаще — чтобы оттенить какой-нибудь важный смысл происходящего.

Образы-символы: неба Аустерлица и знаменитого дуба по дороге в Отрадное — неотделимы от образа Андрея Болконского, его мучительных поисков, горьких разочарований и подъемов. Картины святочных катаний и охоты Ростовых сочны, многозначны.

«Ночь была свежая и неподвижно-светлая. Перед самым окном был ряд подстриженных деревьев, черных с одной и серебристо-освещенных с другой стороны. Под деревьями была какая-то сочная, мокрая, кудрявая растительность с серебристыми кое-где листьями и стеблями. Далее за черными деревьями была какая-то блестящая росой крыша, правее большое дерево с ярко-белым стволом и сучьями, и выше его почти полная луна на светлом, почти беззвездном весеннем небе. Князь Андрей облокотился на окно, и глаза его остановились на этом небе».

Далее, мы знаем, появится Наташа и скажет всего несколько слов. Но этого будет достаточно. Ее переживание «донесла» картина природной красоты.

Совсем другие, жесткие пейзажные зарисовки встречаются в романе при изображении отрицательных персонажей. Мнимое величие Наполеона подчеркивается образом солнца: под Аустерлицем оно освещает поле сражения, а перед началом Бородинской битвы — ослепляет. Но даже эта ясная деталь имеет в романе дополнительный смысл, отмечая полное равнодушие завоевателя к прекрасному светилу.

Глубина любого мотива, образа романа воистину небывалая и неповторимая. Познакомившись с «Войной и миром» на французском языке, Флобер воскликнул: «Это Шекспир, это Шекспир!» Но даже подобное сравнение не исчерпывает, думается, гениальность творения Л. Н. Толстого.

СОВЕТУЕМ ПРОЧИТАТЬ

Бочаров С. Роман Л. Н. Толстого «Война и мир». — 2-е изд. — М., 1978.

В этой книге вас увлечет тонкий анализ текста романа, внимание исследователя-пушкиниста к слову писателя, интересные, свежие наблюдения автора над палитрой Толстого-художника.

Ломунов К. Жизнь Льва Толстого. — М., 1981.

В научно-популярном очерке сосредоточено много новых биографических материалов, малоизвестных документов, архивных писем, дневников, воспоминаний современников. Все это в совокупности создает свежее представление о личности и творчестве великого художника.

Мотылева М. «Война и мир» за рубежом. — М., 1978.

Книга позволяет понять мировое значение Л. Н. Толстого. Впечатляют отзывы зарубежных писателей и критиков «Войны и мира». Анализируя восприятие произведений великого художника выдающимися западноевропейскими писателями, автор сопоставляет «Войну и мир» с «Илиадой», обосновывает роль Толстого в развитии мирового эпоса.

Чичерин А. В. Возникновение романа-эпопеи. — М., 1958.

Здесь вы прикоснетесь к тайнам психологического мастерства Л. Н. Толстого: «диалектики души» героев, соотношения жизни отдельного человека и всего народа и др. Автор ярко представил весь арсенал художественных средств — сюжет, композицию, язык произведения, показал, как проникал писатель в глубины жизненной правды. Вышедшая тридцать лет тому назад книга до сих пор не потеряла своего значения.

«НУЖНЫ НОВЫЕ ФОРМЫ, НОВЫЕ ФОРМЫ...»

А. П. ЧЕХОВ. «ИОНЫЧ», «ВИШНЕВЫЙ САД»

Из года в год массовыми тиражами переиздаются произведения А. П. Чехова. Но увидеть их стоящими на магазинной полке невозможно. Книги раскупаются мгновенно. Слово писателя всегда, и ныне, дорого людям разного возраста.

Чем же влечет чеховский мир? Удивительной естественностью и глубиной. Трезвой правдой и чуткостью к красоте. Тонким юмором и мудростью предвидений... Трудно даже перечислить все грани этого феномена. Но одна особенность творчества, пожалуй, более других объясняет неослабевающее притяже-

ние к Чехову. В его скромных, «массовидных» героях мы узнаем себя, свои переживания, находим ответ на мучительные вопросы. И узколичные наши представления укрупняются, приобретают перспективу развития. Об этом редком даре Чехова проницательно сказал Л. Н. Толстой: «Чехов — несравненный художник. Да, да... Именно несравненный... Художник жизни... И достоинство его творчества в том, что оно понятно и сродно не только всякому русскому, но и всякому человеку вообще».

«Сродность» каждому, открытие за повседневным глубинного философского содержания в предельно экономном, «плотном» тексте — яркие проявления смелого новаторства Чехова. Он дал искусству слова свое направление, необходимое России кризисного времени.

Литературная деятельность писателя началась в 80-е годы XIX века. Политическая реакция, преследование участников русского освободительного движения, усиление обывательски-мещанских настроений — характерные черты этого исторического периода. В. И. Ленин, однако, называл его эпохой «мысли и разума», «когда мысль передовых представителей человеческого разума подводит итоги прошлому, строит новые системы и новые методы исследования». (Ленин В. И. Полн. собр. соч.— Т. 12.— С. 331). Чехов остро чувствовал переломное состояние мира и человека. Для их воплощения искал и обрел особые художественные принципы. «Никаких сюжетов не нужно,— сказал он однажды.— В жизни нет сюжетов, в ней все смешано — глубокое с мелким, великое с ничтожным, трагическое с смешным... Нужны новые формы, новые формы...» (Чехов в воспоминаниях современников.— М., 1954.— С. 289). Это ли не постоянный критерий подлинной правды в литературе? Да и кто из талантливых писателей пренебрегал им? Таких нет. Для Чехова высказанное пожелание приобретало, однако, небывалое значение. Вот почему. Пристально вглядывался он в обыденное существование рядовых людей. И находил однообразие, отсутствие ярких событий, поступков, порой даже мыслей. Не во внешнем поведении, отношениях, а во внутреннем бытии увидел Чехов неоднородные начала жизни. «Новые формы» повествования в прозе (или действия в драме) призваны были выразить потаенные, часто не осознанные героем душевные движения. В каждом конкретном случае освещались, конечно, неповторимые склонности личности. Но всегда — разные, «смешанные», глубинные. Любая вещь Чехова раскрывала сложный, «подтекстовый» смысл происходящего.

Вспомним ранний рассказ «малютку» «Толстый и тонкий» (1883). Как будто простая зарисовка общественных нравов. Приятные воспоминания бывших соучеников прерваны в момент, когда они узнают друг в друге чиновников несовместимого статуса. Этим фактом между тем никак нельзя исчерпать повествование. Вспышка радостных эмоций позволяет многое понять

в Толстом и Тонком. Они сохранили не одну лишь память о детстве, но способность к живому, заинтересованному общению. Столь естественный порыв гаснет мгновенно: душевная энергия как бы переплавляется во внешнюю позу. У Тонкого — в подострастные поклонны высшему чину. У Толстого — в кичливое презрение к низшему. Оба предстают в одинаково смешном и ничтожном виде. А читателем овладевает горькая мысль о растрате здоровых человеческих чувств и стремлений.

Чехов советовал: «Романист-художник должен проходить мимо всего, что имеет временное значение». Что он имел в виду? Встреча Толстого и Тонкого случайна, быстротечна, вряд ли повторится. Их механическое подчинение неписаным законам иерархии устойчиво. Порочный социальный опыт оказался сильнее личных симпатий. Тем не менее в этом рассказе (как и во многих подобных ему) отражено отнюдь не только ушербное явление. Писатель рассказывает об исходных, природных возможностях человека. В мире зла и насилия они тускнели, оттеснялись низменными навыками и все-таки продолжали существовать. Слабые отзвуки, но вечных начал жизни! По сравнению с ними даже утвердившиеся общественные порядки теряют свою непоколебимость.

С развитием творчества внимание Чехова к ярким побуждениям личности обостряется. Он и теперь пишет о безрадостных людских судьбах. Более того, печальные наблюдения возрастают. Но еще глубже проникает Чехов в исконно присущее людям тяготение к красоте и правде. Именно оно позволяет увидеть подлинное состояние и жизненную драму героя. С утонченным мастерством оттеняет художник, казалось бы, самые незаметные влечения души. Причем важные акценты проставлены так, что они не нарушают простоты, естественности повествования. Посмотрим, для чего и какими средствами «расширяет» Чехов смысл конкретного материала.

Рассказ «Анна на шее» (1895) нередко расценивается как история юной красавицы, «проданной» замуж за богатого чиновника и закружившейся в вихре светских развлечений. Под этим знаком «Анна на шее» была экранизирована. На первом плане оказалось пошлое окружение героини. Оно, действительно, изображено Чеховым ярко, иронично. Достаточно вспомнить: самым характерным в облике супруга-скопидома, карьериста «было отсутствие усов, это (...) голое место». Другая «говорящая» деталь. Жена «его сиятельства», распорядительница «общества», имела такую челюсть, что «казалось, будто она во рту держала большой камень» (ассоциация — «камень за пазухой»). В коротком повествовании компактно «уложены» столь же колоритные зарисовки других лиц и общей их жизни. И все-таки рассказ написан не для развития содержащегося уже в первом абзаце сообщения: «чиновник 52 лет женится на девушке, которой едва минуло 18».

Сразу выделяется в рассказе поэтический мотив музыки.

Сначала он передает противоестественность брака почти старика и почти ребенка. На их свадьбе было бы «скучно слушать музыку». Затем образ музыки постоянно «сопутствует» героине и приобретает разные смысловые оттенки. Музыка врывается уже в первый вечер новобрачных: «из-за высоких берез и тополей, из-за дач, залитых лунным светом, доносились звуки военного оркестра». Жадно ловя их, Аня вдруг поверила, что «она будет счастлива, непременно, несмотря ни на что». Так выражено свойственное любому юному существу страстное ожидание будущего, в котором будто обязательно должны слиться музыка, красота, счастье. Пережитое волнение не раз возвращается к героине. На ее первом балу свет и музыка опять рожают воодушевленное «предчувствие счастья». В танце Аня «отлетела от мужа, и ей показалось, будто она плыла на парусной лодке, в сильную бурю, а муж остался на берегу». Романтический, начисто отвлеченный от действительности порыв, но тем более поэтичный и прекрасный. Авторское выразительное слово убеждает нас в его естественной силе. Одновременно — предупреждает о подстерегающем молодую женщину заблуждении.

Бессознательно Аня объединила противоположные «впечатления света, пестроты, музыки и шума». Как снижены здесь образы света и музыки соседством дисгармоничных пестроты и шума! Героиня, однако, не замечает подмены. И отдается «шумной, блестящей, смеющейся жизни с музыкой, танцами, поклонниками». Снова уравниваются понятия разного ряда. А музыка становится лишь атрибутом пустых светских развлечений.

Гибель юной поэтичной души вызывает авторскую печаль, сообщает утонченную атмосферу рассказу о весьма обычных явлениях. Эту главную мысль писатель доносит не в поступке, слове героев, не в собственных открытых рассуждениях, а средствами «сквозных» образов-символов (среди них ведущего — музыки). Почему? И потому, что сам по себе процесс утраты нравственной чистоты прихотлив, неуловим, не терпит прямых определений. И потому, что Аня **незаметно** для себя отступила от своей романтической мечты. Бездумная, стихийная жажда радости помешала отделить подлинные ценности от мнимых.

Внутренний пафос произведения и остался за пределами кинофильма «Анна на шее». А жаль! Ведь именно такое звучание рассказа делает его «сродным» любому, особенно молодому человеку. Оно помогает понять наше врожденное тяготение к красоте, гармонии и опасности будто случайного измельчания первоначальных стремлений.

С другой стороны, только пристальное внимание к тексту может приблизить к тайнам чеховской прозы: ее редкой простоты и проникновенности, краткости и многозначности, психологической глубины и какой-то удивительной целомудренности в передаче душевных метаморфоз. Художник пишет якобы совершенно конкретную, бытовую картину. Но каждый ее штрих, образ напол-

няется большим философско-нравственным содержанием. Чехова иногда называют «обличителем пошлости». Обидно упрощенное суждение! Писателю всегда был чужд однолинейный подход даже к очевидно ущербному человеческому опыту. С болью размышлял Чехов о людях, лишенных яркой, интересной жизни. И по-разному относился к неоднородным истокам духовной бедности. Его творчество, поражающее богатством наблюдений, может ответить любым нашим недоумениям. Это, однако, не исключает общей, тоже важной для нас, основы авторского постижения мира.

Всюду искал художник осознанное бытие и остро чувствовал бессознательные порывы. Мало иметь самой природой отпущенные силы, влечение к свету. Нужно понять их, понять себя. Героиня «Анны на шее», не успев (или не сумев) это сделать, оказалась в цепких объятьях нечистых наслаждений. Вспоминается и другая молодая женщина. Душевная слепота и черствость превратили ее в «Попрыгунью» (так и называется рассказ — 1892), увели от подлинной любви талантливого ученого к уничительному прислуживанию призрачному дарованию. Слишком поздно приходит Ольге Ивановне мысль об ошибке: крах всех надежд уже наступил. Так и напрашивается крыловское: «Попрыгунья-стрекоза лето красное пропела...» Чеховский рассказ, созданный на богатом социально-психологическом материале, обладает, естественно, куда более емким и трагическим обобщением. Легкомысленное порхание по жизни разрушает личность, сеет ложь, преступление против совести.

По Чехову, однако, стихийное поведение приводит к опасным результатам не только тех, кто ступил на скользкий путь обмана. Любовь захватила Ольгу Семеновну («Душечка», 1898) — «все ее существо, всю душу, разум». А авторская ирония, пусть мягкая, окрашивает повествование. Ни разу в рассказе не промелькнула поэтическая нота. Да и невозможна она по поводу рабской привязанности к любому, самому ничтожному существу. Такое «чувство» не спасает душу от пустоты. Когда по какой-либо причине исчезал предмет служения-подражания, Ольга Семеновна «ни о чем не могла составить мнения и не знала, о чем ей говорить». «Ни о чем...» — писатель иронично конкретизирует: «... стоит бутылка, или идет дождь, или едет мужик на телеге, ... какой в них смысл, сказать не можешь и даже за тысячу рублей ничего не сказал бы».

Вдумаемся в эти слова. В них как будто отчаяние одиночества: белый свет потерял для женщины свой смысл. Вместе с тем случайный набор простейших зрительных замет (бутылка стоит, дождь идет, пр.), как не вызывающих даже примитивное «мнение», сама стилистика этого признания («За тысячу рублей...») порождают совсем иное впечатление. Человек не утрачивает, а лишен самостоятельной разумной реакции. Такова повествовательная манера Чехова. В конкретном высказывании он часто

передает то, что стоит за словом, что неведомо герою, но важно автору. Весь рассказ «Душечка», как известно, и состоит из смены (под влиянием разных увлечений) автоматически за кем-то повторяемых Ольгой Семеновной смешных суждений. Предел бессознательности! А ведь любвеобильная Оленька хотела и могла отдать себя «с радостью, со слезами умиления» чужому ребенку. Несоответствие между достойным стремлением и жалкой его реализацией тревожит. Поведение несчастной воспринимается как невольная профанация высокого чувства любви, как трагичное и комичное одновременно.

Отношение Чехова к человеку было взыскательным. Писатель не боялся обнаружить темные «закоулки» души, корни бессмысленного прозябания. Но делал это, пробуждая мучительное сожаление о рассеянных впустую способностях. Горькие наблюдения были основаны отнюдь не на частном случае, не на отдельной судьбе. Чеховские рассказы, при всей их сосредоточенности на одной колоритной фигуре, убедительно оттеняют ее характерность для определенной среды. Поражает и это качество художественного мастерства. В произведении «конденсируется» сущность жизни героя. Здесь нет места мелочам. Тем не менее в столь плотный текст «вкраплены» выразительные подробности происходящего. Тщательно отобранные, они делают общую картину необычайно живой, чувственно-конкретной. И доносят важные моменты авторского отношения к ней, в том числе ощущение распространенности воссозданного явления.

В «Попрыгунье» постоянно варьируется образ множественности, когда речь идет об «артистическом» быте героини. «Все находили...», «все шли...». Сама Ольга Ивановна говорит: «Мы, все дачники...». В квартире у Дымовых — скопление гостей, «множество» альбомов для рисования. На даче — «прогулки, этюды...» А когда Ольга Ивановна надоела своему любовнику Рябовскому, в его мастерской сразу появляется другая женщина, как бы ее воспреемница. Ольгу Семеновну настойчиво называют в городе «душечка», а при виде ее сияющего лица «встречные» (тоже, видимо, все!) «испытывают удовольствие». Героини обоих рассказов прочно вписаны в «общество». Неожиданный поворот в судьбе Ани — предвосхищен. Впервые плоскую шутку о «трех Аниах» «его сиятельство» произносит задолго до своего знакомства с нею, по поводу жены другого чиновника. Всюду — пугающие размеры духовного застоя. И передается это наблюдение повтором одних и тех же деталей, реплик, красок.

В творчестве Чехова есть и другая форма обобщений, прямых, открытых, исходящих от перспективно мыслящей личности. Показателен один момент. Критические рассуждения здесь всегда приводят к раздумьям о красоте и истине. Талантливый художник («Дом с мезонином», 1896) смело говорит о трагических противоречиях современной ему цивилизации: «Весь ум, вся душевная энергия ушли на удовлетворение временных,

преходящих нужд ... потребности тела множатся, между тем до правды еще далеко, и человек по-прежнему остается самым хищным и самым нечистоплотным животным...» Не менее убежденно зовет он на новый путь: «Мы высшие существа, и если б в самом деле сознали всю силу человеческого гения и жили бы для высших целей, то в конце концов мы стали бы как боги». Сам художник и юная Женя — Мисюсь оказались слишком слабыми даже для того, чтобы отстоять свое личное счастье. Однако их нежные чувства, готовность «отдаться духовной деятельности» вносят в рассказ ощутимую поэтическую струю. В завершающем произведении безответном вопросе: «Мисюсь, где ты?» — читается тоска по милой девушке и по прекрасному, осмысленному бытию.

«Дом с мезонином», другие подобные произведения говорят о Чехове-мечтателе. Одновременно являют другой его дар — открытие в нелегкой, безрадостной жизни утонченных натур. Таких героев не так много. Но именно их поиск Прекрасного отличает «человека от животного и составляет единственное, ради чего стоит жить». Слепое прозябание однообразно, статично. И воплощено оно писателем как бесконечная цепь сходных ситуаций. Мужественные запросы всегда устремлены за границу конкретного времени, к будущему. «Доверяя» таким героям свою мечту, Чехов не преувеличивал их конкретных возможностей. Да это ему и не нужно. Вариативно «оркестрован» иной мотив — пробуждение души.

В глухой провинции, где разрушается «в зародыше все мало-мальски живое и яркое», Мисаил Полознев перестает считаться с рабскими устоями («Моя жизнь», 1896). Иллюзорные позитивные планы его рухнули, а горький опыт не пропал бесследно: «каждый малейший шаг наш имеет значение для настоящей и будущей жизни». В двойственном положении все истинное «переходило тайно от других», ложное явно — Гуров ищет спасения от фальши, веря: «тогда начнется новая, прекрасная жизнь» («Дама с собачкой», 1899). Жажда «жизни новой, широкой, просторной» защищает Надю Шумину от тоскливого мешанского благополучия («Невеста», 1903). Всюду отражено сходное состояние — прощание со старым, отжившим, предчувствие «чего-то молодого, свежего», когда можно будет «сознавать себя правым, быть веселым, свободным!»

Бедная учительница («На подводе», 1897) на какой-то миг поднялась над серой действительностью и так определила прошлое и настоящее: «то был длинный, тяжелый, странный сон, а теперь она проснулась». **Проснуться** и научиться «сознавать»: себя, человеческий гений, высшие цели — вот идеал Чехова и его любимых героев. Неудивительно. Ведь осуществление этого идеала должно спасти бесчисленных «душечек», «попрыгуний», многих других, загубленных стихией тусклого существования. О такой перспективе мечтал Чехов в далекую для нас эпоху рубежа веков.

Все с тех пор кардинально изменилось. Между тем сегодня, и всегда, остро необходимо пробудить мысль недумающих, чувство равнодушных, совесть жестоких. А главное, как и призывал Чехов, — разорвать пути узких представлений, научиться видеть широкие горизонты мира, понимать бег времени. Духовное совершенствование людей имеет первостепенное для нашей современности значение. И для счастья каждого конкретного лица. Все во многом зависит от нас самих.

Чехова волновали величественные цели человечества. Вместе с тем отвращение к громкой фразе у писателя было предельное. Он считал: «В „Анне Карениной“ и в „Онегине“ не решен ни один вопрос, но они Вас вполне удовлетворяют потому только, что все вопросы поставлены в них правильно. Суд обязан ставить правильно вопросы, а решают пусть присяжные, каждый на свой вкус». Высказаны будто традиционные взгляды на литературное произведение: недопустимость прямолинейных «приговоров», важность глубокого проникновения в реальные конфликты. Но есть в этом чеховском суждении особый оттенок. Вопросы нужно ставить так, чтобы читатели — «присяжные» могли их расценить «каждый на свой вкус». Чехов, иначе, ратовал за художественное воплощение жизни в разнообразии и противоречивости. В его собственных сочинениях обязательно присутствует элемент внутренней полемичности. У героев — по отношению к своим же первым впечатлениям. У автора — к взглядам героев. Писатель воссоздает сложное миросостояние и соответственное мироощущение личности. Прикосновение к большой правде Чехова тоже требует чуткости зрения и чувств.

Рассказы так называемой «маленькой трилогии»: «Человек в футляре», «Крыжовник», «О любви» (1898) — известны, наверное, широкой массе людей. Беликов с его калошами, зонтом, темными очками стал символом трусости и фискальства. Фраза из «Крыжовника»: «Человеку нужно не три аршина земли, не усадьба, а весь земной шар...» — постоянно повторяется. К сожалению, далеко не всегда эти произведения воспринимаются во всей их глубине и авторской печали. Чаще в Беликове и обладателе поместья с крыжовником видят сатирические, шаржированные фигуры, противопоставленные другим действующим лицам. Чехов создал другую картину.

Истории о разных формах «улиточного» существования рассказывают друг другу Буркин, Чимша-Гималайский, Алехин. Общими героями и темой объединены части «маленькой трилогии». Есть иные связи между ними. Внимание сосредоточено не столько на содержании историй, сколько на раздумьях рассказчиков. А конкретные факты, освещенные в процессе их постижения, получают широкое истолкование. Позиция трех героев-повествователей оценивается и как бы со стороны — в коротких зачинах, концовках произведений. «Человек в футляре», «Крыжовник», «О любви» сближены концептуально и композиционно.

Но в каждом — неповторимый путь человека к правде.

Буркин, вспоминая о недавно умершем Беликове, не скрывает насмешки и недоумения по поводу его «футлярных соображений», «стремления окружить себя оболочкой», «спрятаться от действительной жизни». Облик, быт, комический «роман» Беликова ясно представлены очевидцем. Однако Буркин говорит не только от себя. Он — один из учителей, жителей города. Все вместе они оказываются во власти Беликова: «он давил нас всех, и мы уступали...»; «держал в руках всю гимназию целых пятнадцать лет! Да что гимназию? Весь город!». Постоянно повторяемое «мы» производит гнетущее впечатление. Многочисленная группа людей не способна противостоять одному. И Буркин с опозданием, сожалением понимает это.

Приходит Буркин и к другой важной, хотя горькой истине: «Чего только не делается у нас в провинции от скуки, сколько ненужного, вздорного!». Именно вздорная мысль — женить Беликова — «осенила» провинциальных учителей. Буркин тоже среди них. Лишь рассказывая о былых хлопотах, осознает он мелкость затеи, дивится поведению ее участников. Все здесь воистину странно. Веселая, живая Варенька Коваленко «не прочь была замуж» за ... «человека в футляре». «Сияющая и счастливая» сидела она в театре с будущим «женихом». А на его похоронах даже «всплакнула». Сам Буркин, недоумевая, стремится все-таки объяснить поступки девушки. Поначалу он вообще завывает роль Беликова. Верит, что с его смертью наступит освобождение. Затем поправляет себя: «...жизнь потекла по-прежнему, такая же суровая, утомительная, бестолковая. <...> Беликова похоронили, а сколько еще таких человек в футляре осталось, сколько их еще будет!»

Чимша-Гималайский сразу с болезненной иронией воспринимает «счастье» своего брата, запершегося «на всю жизнь в собственную усадьбу» с единственной отрадой — кислым, твердым крыжовником. Но от этого малого факта идет к разоблачению «общего гипноза», вопиющего положения: «Счастливым чувствует себя хорошо только потому, что несчастные несут свое бремя молча». Алехин после долгих лет молчаливых страданий, простившись навсегда с любимой женщиной, признается: «как не нужно, мелко и как обманчиво было все то, что нам мешало любить».

Буркин, Чимша-Гималайский, Алехин доверяют друг другу сокровенные свои наблюдения. По-разному: с чувством безысходности, страстным осуждением, грустью утраты — все трое каются в былом заблуждении, неспособности «исходить от высшего». Каждый вступает в спор с собой, прежним. Воспоминания переходят в самокритичный монолог. Серое, суетное, ничтожное отстраняет душа. Ее волнения вызывают теплое авторское сопереживание. Каждый из рассказов начинается или заканчивается зарисовкой одухотворенной природы. К ее красоте, то крот-

кой, печальной, то яркой, солнечной, тянутся взоры героев-рассказчиков. Они любят и думают о том, «как велика, как прекрасна эта страна». Так, традиционно для себя, писатель оттеняет светлые движения души.

Другие определения автора не лишены иронической интонации. После мучительных признаний Чимши-Гималайского, сожаления о своей старости, призывов: не успокаиваться, не усыплять себя — собеседники молчат. Далее читаем: «Рассказ Ивана Иваныча не удовлетворил ни Буркина, ни Алехина. (...) Хотелось почему-то говорить про изящных людей, про женщин». Об Алехине сказано еще конкретнее: «Умно ли, справедливо ли было то, что только что говорил Иван Иваныч, он не вникал...» Грустно кончается «Крыжовник»: «Дождь стучал в окна всю ночь».

Случайно ли это? Конечно, нет. Чимшу-Гималайского не раз обрывает Буркин. И всегда в тот момент, когда старик пытается резко осудить нелепости жизни. Сам учитель гимназии куда более спокоен. Алехин давно лечит сердечные раны трудом в своем громадном имении. Краткими ремарками Чехов передает свое неприятие такой непоследовательности. А по отношению к Ивану Иванычу, с его «жалкой, просящей улыбкой», — сочувствие старческой слабости.

Теперь понятно, почему каждый этот рассказ посвящен все-таки воспоминаниям героев. Тут проявились их самые сильные эмоции, смелые мысли. Люди прикоснулись к правде. Но только прикоснулись. Писатель далек от осуждения. Думается, однако, не случайно все завершается солнечным «прекрасным видом» природы и такими будничными, хотя добрыми, раздумьями Буркина и Ивана Иваныча. Печальное несоответствие. После дождя солнце залило землю, сделало ее сияющей и праздничной, а вспышки света в человеческом сердце — нет.

В «маленькой трилогии», целом ряде упомянутых нами и других произведений Чехова воплощен образ Города. Горожане как будто спокойны, лишены каких-либо преступных поползновений, доброжелательны. Между тем их существование настолько однообразно, скучно, обыденно, что оно несовместимо с понятием «жизнь». Судьба человека в таких условиях остро интересовала писателя. На эту тему написан и рассказ «Ионыч» (1898).

Отраженная здесь провинциальная обстановка во многом напоминает ту, над которой посмеивался Буркин. Но в «Ионыче» отсутствуют любые, даже уродливые исключения. Герой поставлен в низменные, каждодневно повторяющиеся обстоятельства. Как в них чувствует себя средний интеллигент? Об этом размышляет автор. Причем речь идет не о кратком моменте, а о большом периоде пребывания Дмитрия Ионыча Старцева в городе С. Поэтому особое значение в повествовании приобретает образ времени.

При первом знакомстве с «Ионычем» уже ясно: бегущие дни, годы имеют разное «наполнение» и противоречивый смысл. На

первом плане будто естественное, поступательное развитие: от молодости героя к зрелости. В глубинном содержании — движение вспять, потеря Старцевым всего человеческого, постепенное его опустошение, превращение в равнодушное, эгоистическое существо. С редкой выразительностью и экономностью запечатлена двойственность происходящего.

Четыре главки обращены к минувшему: описываются первые шаги Старцева в городе, его чувство к Катерине Ивановне Туркиной — Котику, начало стяжательской деятельности. Рассказ ведется в прошедшем времени. Временные отрезки разные: «Прошло больше года», «Прошло четыре года», «Прошло еще несколько лет». Каждый из этих периодов «орнаментирован» показательными способами передвижения Старцева: «...шел пешком, не спеша»: «...у него уже была своя пара лошадей»; «...уезжал уже не на паре, а на тройке с бубенчиками». Последняя, пятая главка посвящена настоящему. Теперь, «когда он, пухлый, красный, едет на тройке с бубенчиками, кажется, что едет не человек, а языческий бог».

Время в рассказе идет то конденсированно, скачкообразно, то замедленно. В любом случае, однако, подчеркивается однотонный быт обывателей города. Разная протяженность эпизодов обусловлена меняющимся внутренним состоянием Старцева. Повторяемость ситуаций, однообразие обстановки оттеняются выражениями типа: «по-прежнему», «всякий раз», «каждый день», «каждую осень» и пр.

Такими средствами подчеркивается устойчивость царящего в городе застоя. «Самая талантливая семья» Туркиных изменяется лишь внешне. Вера Иосифовна, к концу повествования «сильно постаревшая, с белыми волосами...», Лакей Павел (Пава), которого не устает демонстрировать гостям хозяин, из 14-летнего мальчика превратился в усатого мужчину. Котик сначала потеряла «прежнюю свежесть и выражение детской наивности», а затем «заметно постарела». Но в течение долгих лет все они продолжают жить по-прежнему. Почти символом этой общей неподвижности воспринимается неизменно бравый вид главы семьи Ивана Петровича, произносящего одни и те же плоские шутки.

Однотипные ситуации рассказа и позволяют оттенить душевные метаморфозы Старцева. Ведь уже в первой сцене его знакомства с Туркиным их бездарность очевидна. Вера Иосифовна «читала о том, чего никогда не бывает в жизни», а ворвавшаяся в гостиницу песня «Лучинушка» «передавала то, чего не было в романе и что бывает в жизни». Котик, играя на рояле, «упрямо ударила все по одному месту, и казалось, что она не перестанет, пока не вобьет клавишей внутрь рояля». Но Старцеву было приятно «смотреть на это молодое, изящное и, вероятно, чистое существо». И он не замечал доморощенных развлечений Туркиных, повторяя: «прекрасно», «занятно». Внутреннее состояние свежего

человека явно контрастирует с неестественной, позерской «интеллигентностью» провинциальной семьи.

Во второй главе, спустя год с небольшим, Старцев еще сильнее увлекается Котиком. Теперь девушка даже «восхищала его своей свежестью, наивным выражением глаз и щек», хотя продолжала «по три, по четыре часа» играть на рояле и принимала тех же гостей. Сознавая в какой-то момент избалованность, неумность своей избранницы, Старцев все-таки «пришел в такой восторг, что не мог выговорить ни одного слова» при виде Котика в декольтированном бальном платье. Именно в это время герой переживает единственный для себя эмоциональный подъем: восторгается природой, любит людей, Екатерину Ивановну наделяет лучшими качествами: «она казалась ему очень умной и развитой не по летам».

Словом «казалось» доносится очень важный нюанс в отношениях главных героев. Читатель видит ограниченность Котика, скуку, царящую в ее доме. И понимает, что Старцев заблуждается, надумывает образ девушки. Однако влюбленность (возрастая) в Котика еще более отличает Старцева от томительно ординарных людей.

Взлет чувств молодого человека достигает своего апогея в течение почти двух суток: день в семье Туркиных, ночь в ожидании свиданья, следующий день — вечер у Туркиных, позже в клубе. За этот краткий период мучительно долго тянется для Старцева время. Теперь оно отсчитывается не годами, а минутами. «Дайте мне хоть четверть часа, умоляю Вас!» — говорит доктор Котику. И далее: «Побудьте со мной хоть пять минут!» С провинциальным мирком, где все не знают, чем себя занять, такое «летающее» состояние несовместимо. А однообразный фон, на котором оно возникает, усиливает ощущение этой несовместимости.

Но вот сделано предложение и получен отказ от Туркиной. Еще «дня три» Старцев «не ел, не спал». А потом лишь «иногда вспоминал» о Котике с ленивым: «Сколько хлопот, однако!» Правда, через четыре года, когда Катерина Ивановна сама призналась ему в любви, у Старцева затеплился «огонек». Тут же, однако, и погас. Теперь ему «не нравились ее бледность, новое выражение лица, слабая улыбка». И он твердо решил: «А хорошо, что я тогда не женился».

После отказа Туркиной время для доктора идет совсем незаметно — пролетают годы. Старцев неохотно ходит пешком, страдает одышкой и не выделяется среди горожан, хотя они «своими разговорами, взглядами на жизнь и даже своим видом раздражали его». Интересная деталь. Старцев с удовольствием играл в карты и закусывал «с обывателем», но бесед о «чем-нибудь несъедобном» — избегал. Более всего неприемлемо для него то, что нарушает размеренный ритм жизни состоятельного, имеющего богатую практику врача. В отрицании любой чужой «философии»,

всяких посягательств на свою особу Старцев дает самую резкую (и справедливую) оценку Туркиным. После вновь услышанных шуток отца, игры Котика он думает: «...если самые талантливые люди во всем городе так бездарны, то каков же должен быть город». Теперь Старцев сознательно противопоставляет себя провинциальному обществу, потому что стремится отгородиться от любых влияний, жить «одним развлечением» — считать полученные от клиентов деньги. Мещанские потребности между тем сближают его с обывателями.

Повторение однородных ситуаций, детали-символы (скажем, пара лошадей, тройка с бубенцами), отражение разного течения времени и т. д. позволяют вписать историю Старцева в границы короткого произведения. Причем лаконичность повествования не только не мешает, но, напротив, усиливает психологическую мотивировку происходящих перемен и превращений. Невозможно представить другого, более развернутого рассказа на эту тему. Но автор не только воплотил угасание личности Старцева. Здесь же, в предельно сконцентрированном тексте, остро поставлены другие волнующие вопросы. И среди них, пожалуй, главный: в чем причина этой странной и страшной метаморфозы?

Действительно, как мог Старцев «за дня три» проститься со своей мечтой? А за четыре года превратиться в толстое животноподобное существо? Обычно говорят: под влиянием окружающей пошлости. Это не ответ. Все не каждый герой Чехова в сходной обстановке теряет себя. Писатель по-другому объясняет печальное нисхождение Старцева. И самое удивительное — объясняет уже в тот краткий момент, когда герой еще полон надежд на счастливую любовь.

Старцев сначала не замечает тусклого окружения, затем отстраняется от него. А внутренне он имеет несомненные связи с бытующими в провинции взглядами, моралью. Глупость, взбалмошность, бездарность молодой человек простил девушке за ее очаровательный внешний облик. Автор неизменно подчеркивает плотские прелести Котика как главный предмет восхищения Старцева: его восторг вызван Котиком в декольтированном платье. А подлинная любовь вряд ли существовала.

В своеобразной форме передается «смешение» представлений Старцева. Скажем, есть такое описание, выражающее чувство героя к Котику: «...девственная, уже развитая грудь, красивая, здоровая, говорила о весне, настоящей весне. Потом пили чай с вареньем, медом, с конфетами и с очень вкусными печеньями...» В другом месте, когда Старцев «находился в состоянии ошеломленности, точно его опоили чем-то сладким и усыпляющим», он думал: «А приданого они дадут, должно быть, не мало». Сочетание душевной взволнованности и сугубо бытовых занятий или соображений кажется алогичным. Но так проявляется чеховская ирония по поводу неустойчивых «возвышенных» чувств. Вообще, отнюдь не даром рассказ о влюбленном Старцеве по-

стоянно сопровождается указаниями на чисто материальные радости: обеды с обильным столом, клубные ужины и т. д. Все это герой принимает как должное.

Обращает внимание на себя и другой момент сближения Старцева с его окружением. Рассуждения Котика о любви к искусству до отъезда в консерваторию — фальшивы и скудны; неискренно звучат ее слова и о служении народу. Однако и Старцев недалек. Он изрекает смешные или избитые фразы — о человечестве, которое «идет вперед», «будет обходиться без паспортов и без смертной казни», или о том, «что нужно трудиться, что без труда жить нельзя». Духовная пища мало интересует Старцева. Он согласен на скромную ее замену. Очарованный, слушает, как Котик пересказывает прочитанные книги.

Быстрое перерождение героя рассказа подготовлено более чем скромным «багажом» его личности. По своему развитию Старцев вполне соответствует уездной «культуре», хотя и чуждается ее откровенных и жалких претензий на интеллектуальность. Для Чехова такие наблюдения болезненны. Но он, трезвый реалист, мотивирует их глубоко и психологически убедительно. И все-таки опять возникает вопрос: значит, Чехов образом Старцева открыл лишь закономерную утрату светлых эмоций? Нет, есть в произведении и другое, самостоятельное русло обобщений.

Рассказ с таким прозаическим названием — «Ионыч» — позволяет увидеть краски истинной красоты, услышать чарующие звуки. Нелепо шумный дом Туркиных не заслоняет поэзии «старого тенистого сада, где весной пели соловьи», «цвела сирень»... Ночное кладбище, куда вызвала на свиданье Старцева Котик, таит нечто неповторимое: «так мягок лунный свет, точно здесь его колыбель,.. в каждом темном тополе, в каждой могиле чувствуется присутствие тайны, обещающей жизнь тихую, прекрасную, вечную». Мелодия «Лучинушки» как бы защищает правду от фальшивых словоизвержений Веры Иосифовны. В другом случае писатель напоминает чудесную элегию М. Яковлева на текст А. А. Дельвига, потом гениальный романс А. Рубинштейна на слова А. С. Пушкина, рожденные могучим человеческим чувством и талантом. И непрочное увлечение Старцева не воспринимается единственным выражением любви в рассказе. Нам открывается мир подлинно величественных порывов.

О чем говорят эти поэтические мотивы? О целостной авторской концепции жизни? Безусловно. Но они тесно сопряжены и со всем содержанием рассказа. Ведь именно Старцев ловит напев «Лучинушки». Затем восхищается игрой лунного света. Именно Старцев поет: «Когда еще я не пил слез...»; «Твой голос для меня...». С позиций природой вдохновленных побуждений поиному понимается герой и отношение к нему писателя.

Конкретное поведение Старцева обычно, неинтересно. Но он обладает потенциальными возможностями человека. Не в реальных отношениях с Котиком, а в глубинах его души, сознания таят-

ся силы. Лишь однажды прорываются они могучим всплеском. Подчиняясь красоте лунной ночи, раздумьям о таинствах жизни и смерти, «ему хотелось закричать, что он хочет, что он жаждет любви во что бы то ни стало». Такая жажда обладала небывалой энергией, которая очень скоро, однажко, угаснет. Поэтому в иронический тон повествования неожиданно врываются ноты философической грусти и сожаления. Слова Старцева об ожидании любви звучат обобщенно, как знак неприятия серой, однотонной действительности. Воистину любовь Чехова к человеку неисчерпаема.

* * *

Обычно говорят о Чехове — прозаик и драматург. Действительно, Чехов писал рассказы, повести и пьесы. Но везде открывал один и тот же тип искусства слова. Можно утверждать наличие драматургической основы в его прозе. С другой стороны, влияние повествовательного мастерства на произведения для театра.

Один из первых постановщиков чеховских пьес на сцене Художественного театра Вл. И. Немирович-Данченко так определил необычайные, новые для рубежа веков сущность и стилистику драм Чехова: «простые люди, говорящие о самых простых вещах, простым языком, окруженные будничной обстановкой»; «Сочувствие ... не этим людям, а через них неясной мечте»; «Чехов оттачивал свой реализм до символа», «сжатость, краткость, отсутствие больших сцен, психологически развивающихся». Разве не о тех же новаторских качествах была речь по отношению к прозе? Не мудрено, что поиски в русле разных литературных родов шли параллельно.

Чехов отказался от построения пьес на прямых столкновениях, борьбе между персонажами. Вместо внешних конфликтов он выдвинул внутренние, глубинные, выразившиеся в душевных переживаниях, состояниях сознания героев. За их репликами, поступками укладывалось сложное, «подтекстовое» развитие действия. Модификация структурных и жанровых форм подчинялась одной цели — раскрыть духовное брожение в обществе переломной эпохи.

К драматургии писатель обратился в самом начале творчества.

В 1886 году он написал одноактные пьесы «О вреде табака» и «Лебединая песня». В следующем году была создана драма «Иванов» — первое крупное произведение для театральной сцены. В наследии Чехова видное место занимают водевили: «Медведь» (1888), «Предложение» (1888), «Свадьба» (1889), «Юбилей» (1891). Полные жизнерадостности и веселья, они пользовались популярностью при жизни художника, а также и в наше время. Подлинный успех драматургии Чехова начинается с пьесы «Чайка». Правда, первая постановка пьесы Александринским театром в Петербурге в октябре 1896 года оказалась неудачной.

Однако триумфальную известность получил спектакль по этой пьесе Московского Художественного театра (1898). Пьеса «Три сестры», написанная в 1900 году, годом позже была с огромным успехом поставлена в Московском Художественном театре. «Вишневый сад» называют лебединой песней Чехова. Она завершила творческий путь писателя (закончена в 1903 году). С неменьшим преклонением перед драматургом она была принята зрителями в исполнении все того же коллектива Художественного театра. Новаторство Чехова и великих режиссеров К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко развивалось в их совместной работе.

Сюжетная канва «Вишневого сада» очень проста. Раневская приезжает в начале I акта из Парижа и возвращается во Францию в конце IV действия. Между этими событиями — эпизоды скромной домашней жизни в поместье Гаева и Раневской, правда заложенном и перезаложенном. Все разговоры — самого камерного свойства. Между тем сугубо личные, частные переживания персонажей, их чувства и стремления позволяют понять духовные процессы времени. Подчеркнем: процессы. Поэтому так важно прочувствовать меняющиеся внутренние состояния героев от начальной до последней сцены.

Каждый акт пьесы имеет свою настроенность и архитектуру. В первом — очень странное, волнующее переплетение утонченных, светлых эмоций с ощущением какой-то внутренней неустойчивости. И дело тут не только в нависшей угрозе — продаже вишневого сада. Сами отношения между Раневской, Гаевым, Аней, Варей лишены определенности. Встреча вернувшихся из Франции как нельзя лучше содействует передаче таких зыбких ощущений. Все говорят о своем, не всегда даже слушая друг друга. А в целом складывается впечатление «шаткости» общения.

Искренние, нежные признания создают один сквозной мотив. Купец Лопухин — Раневской: «...Вы, собственно вы, сделали для меня когда-то так много, что я (...) люблю вас, как родную... больше, чем родную». Гаев обращается к Ане: «Ты не племянница, ты мой ангел, ты для меня все». Варя восклицает: «Душечка моя приехала! Красавица приехала». Раневская, целуя руки Ане: «Ненаглядная дитюся моя...»

Не только друг к другу, о любви к родине, вишневому саду говорит, почти плача, Раневская. Гаев произносит речь, посвященную шкапу. Оба они пристально вглядываются в аллею старого сада.

Раневской кажется, что она видит свою давно умершую мать.

Все эти искренние излияния постоянно, однако, перемежаются совсем противоположным. Гаев после долгих поцелуев с сестрой вдруг замечает о ней: «Она хорошая, добрая, славная...», все же, надо сознаться, она порочна...» Аня, с ужасом слушая, защищает мать и нападает на дядю. А сама говорит: «...едва

доехали. И мама не понимает! Сядем, а она требует самое дорогое...»

Безденежье и недовольство друг другом четко слышатся в репликах. Варя, давно любящая Лопихина, на вопрос, почему они не объяснились, верно предвосхищает события: «Я так думаю, ничего у нас не выйдет». Такое ощущение складывается и по отношению ко всем героям. Разброд, нечеткость желаний подтачивает некогда прекрасную, одухотворенную атмосферу дома. И только купец Лопихин и бывший учитель утонувшего сына Раневской Гриши Петя Трофимов уверены в себе. Лопихин одалживает деньги, предлагает продать вишневый сад под дачи. У Пети, «вечного студента», «облезлого барина», иные планы. Его репликой, произнесенной в умилении перед юной Аней: «Солнышко мое, весна моя!» заканчивается действие, под занавес как бы намечая в будущем новый дуэт этих двух героев.

Во втором акте все как будто успокаивается. Идут в основном тихие беседы. Но в них еще чаще слушают себя. Станиславский рассказывал об этом акте: «Он не имеет, в театральном смысле, никакого действия и казался на репетиции очень однотонным. Было необходимо изобразить скуку ничегонеделания так, чтобы это было интересно». За этим внешним «ничегонеделанием» ясно чувствуются, однако, очень значительные психологические повороты. Проясняются отношения между Гаевым, Раневской и Лопихиным. С другой стороны, между Лопихиным и Варей. Но главное даже не в том. Очевидным становится, насколько все они далеки друг от друга, насколько одиноки Гаев, Раневская, Варя. Нелепые рассуждения Епиходова невольно ассоциируются с праздным пустословием Гаева. Признание гувернантки Шарлотты: «Все одна, одна, никого у меня нет и... кто я, зачем я, неизвестно» — заставляет вспомнить неприкаянность Раневской. Не случайно впервые здесь раздается звук лопнувшей струны.

Процесс, начавшийся ранее, углубляется. Но II действие приобретает новое направление внутреннего развития драмы. Лопихин и Трофимов намечают каждый свой путь жизни.

Чехов настойчиво подчеркивал значение и сложность образа Лопихина: «...роль Лопихина центральная. Если она не удастся, то, значит, и вся пьеса провалится»; «Лопихин, правда, купец, но порядочный человек во всех смыслах, держаться он должен вполне благопристойно, интеллигентно, не мелко, без фокусов». Но: «Лопихин <...> ходит, размахивая руками, широко шагая, <...> ходит по прямой линии». Во втором акте эта противоречивость личности видна отчетливо. Лопихин хочет стать лучше, чище, умнее, мечтает «... мы сами должны бы по-настоящему быть великанами». А на практике выступает против «легкомысленных <...> неделовых, странных» Гаева и Раневской, за прибыльное дело — отдать вишневый сад в аренду. Трофимов называет Лопихина будущим миллионером и «хищным зверем, который съедает все на своем пути».

Сам Трофимов «предчувствует счастье» в далеком будущем и зовет идти дорогой «необычайного, непрерывного труда» — «к яркой звезде, которая горит там вдали!». Дорогой исканий и страданий.

Обе намеченные жизненные стези не для Гаева, Раневской, Вари. Они остаются на прежнем распутье. И только юная Аня в романтическом порыве тянется к идеям Трофимова.

Третье действие — завершение судьбы вишневого сада и осуществление нравственного выбора всеми героями пьесы. Где-то за сценой идут торги имения, а здесь, в старом доме — бал. Все нелепо, странно. Неуместные в день продажи развлечения позволяют внешне скрыть волнение хозяев и вместе с тем усилить ощущение внутреннего беспокойства. Сквозь выкрики показывающей фокусы Шарлотты, восклицания помещика Пищика настоящей нотой прорываются вопросы Раневской, не то смеющейся, не то плачущей, призывный голос Ани, плачущий — Вари. Все ждут известий из города. А когда приезжает Гаев и Лопухин, который сообщает, что теперь он владелец сада, наступает молчание. И слышится лишь звон брошенных Варей ключей от дома.

На протяжении всего этого акта проясняются намерения всех героев. Раневская говорит о своем любовнике, присылающем телеграммы из Франции: «Это камень на моей шее, я иду с ним на дно, но я люблю этот камень и жить без него не могу». Гаев после слез успокаивается, услышав стук шаров в бильярдной. А Лопухин при общей паузе, звеня ключами, восклицает: «Боже мой, господи, вишневый сад мой!.. Приходите все смотреть, как Ермолай Лопухин хватит топором по вишневому саду!..» Горьким плачем отвечает Раневская.

И только Аня, по определению самого Чехова, «прежде всего ребенок, веселый до конца, не знающий жизни», находит слова утешения для матери: «Мы насадим новый сад, роскошнее этого, ты увидишь его, поймешь, и радость, тихая, глубокая радость опустится на твою душу...» Так девушка как бы продолжает мысль Трофимова, высказанную во II действии: «Вся Россия наш сад».

Чехов поделился с Ал. П. Чеховым своим пониманием мастерства драматурга: «Гвоздь пьесы — III акт, но не настолько гвоздь, чтоб убить последний акт». Казалось бы, что и в «Вишневом саду» все линии прояснились в эпизоде лопухинской безудержной радости по поводу приобретения имения. Такой финал, однако, был бы не в духе Чехова. В любом произведении и в драме в частности автор освещает вовсе не результаты, а процессы сущего.

У каждого героя есть своя перспектива. Гаев говорит: «Все нас бросают... Мы вдруг стали не нужны». И сам оставляет в заколоченном доме Фирса. Раневская взволнованно прощается с домом, садом перед отъездом в Париж, хотя знает: долго там

не проживет. Только лакей Яша восклицает: «Вив ля Франс!..» На привычные насмешки купца Петя отвечает: «...не размахивай руками. <...> И тоже вот строить дачи, рассчитывать, что из дачников со временем выйдут отдельные хозяева, рассчитывать так — это тоже значит размахивать». А Лопахин продолжает лелеять планы, не сомневаясь одновременно в призрачности своих ответов на вопрос, зачем он существует. Петя спокойно утверждает путь человечества к «высшей правде» и свою полную свободу от всего, что так высоко ценят «богатые и нищие». Но для Трофимова перспективным оказывается лишь помощь жаждущим. Одна Аня мечтает обрести «новый чудесный мир». Дважды повторяется после ухода Лопахина переключка голосов. «Сестра моя, сестра моя!» — в отчаянии кричит Гаев. «Мама!» — весело призывает Аня Раневскую к себе. «Ау!..» — доносится издали тоже веселый возглас Трофимова. Переключка между уходящими и идущими вперед.

В одной из первых рецензий на спектакль Художественного театра известный тогда писатель А. В. Амфитеатров писал: «Вчера панихидный колокол театра звонил торжественно и скорбно: отпевали в «Вишневом саде» российского интеллигентного, но оскудевшего дворянина, хоронили эстетическую, но праздную и неприкладную «жизнь вне жизни», поставили памятник над могилою симпатичных белоручек-орхидей, отцветших за чужим горбом». И в чем-то был прав. Однако многое и не учел. «Отпеваемый» все-таки оставил нечто миру. Хотя бы духовно утонченное потомство, мечтающее насадить новые сады. Тогда как сменяющая, пусть временно, дворянство купеческая сила была способна лишь на их вырубание.

Чехов требовал, чтобы в пьесе «чувствовался автор». Поэтому настаивал: звук лопнувшей струны в III и IV актах сделать короче и совсем издали, следить за одеждой Раневской, походкой Лопахина, веселым обликом Ани и т. д. Каждая деталь для Чехова имела большой смысл, помогала воплощению небывало емких и разнохарактерных явлений. Как в реальной жизни, у Чехова слились в одном произведении неоднородные начала: болезненные переживания и светлые эмоции, добрые чувства и низкие поступки, идеалы и карикатурные штрихи. Но все лишь для того, чтобы резче прочертить поступательное движение жизни.

Для воплощения многогранного мира средствами драмы значительную роль играет «столкновение» разных стилей речи. Возвышенные, даже временами патетические высказывания Трофимова, этого не лишённого странностей человека, приходят в соприкосновение, скажем, с иной манерой изъясняться Раневской. Петя говорит о своей способности быть «выше любви». Раневская парирует: «В ваши годы не иметь любовницы!» И самые, казалось бы, незаметные черты их отношений и характеров проявляются в таком диалоге. «Несовместимыми» в других случаях оказываются напыщенные разглагольствования Гаева и искрен-

няя реакция Ани, шутки Пети и «благолепные» восклицания Вари, алогичные признания Епиходова и циничные замечания Яши и т. д. Даже краткий обмен репликами всегда очень действенное средство анализа.

Сам Чехов считал пьесу «комедией, местами даже фарсом». Но в ней есть и лирические, социально-психологические, остродраматические «слагаемые». Жанр «Вишневого сада» точнее, видимо, определить как синтетический. Может быть, поэтому, как свидетельствовал Вл. И. Немирович-Данченко, необычайный отклик пробуждала драма Чехова в сердцах людей: «Он так умел рисовать жизнь, что зритель уносил с собой сильное, живое чувство и переносил его в свою собственную жизнь». Собственно, так воспринимались и воспринимаются все произведения А. П. Чехова.

СОВЕТУЕМ ПРОЧИТАТЬ

Бердников Г. А. П. Чехов. Идеиные и творческие искания.— 3-е изд., дораб.— М., 1984.

Это наиболее полная книга, в которой детально прослеживается жизненный и творческий путь великого писателя. В ней на широком историко-литературном фоне анализируется идейная и художественная эволюция писателя, предлагается сопоставительный анализ — Чехов и Щедрин, Чехов и Гаршин, Чехов и Л. Толстой.

Детально рассмотрены все драматические произведения Чехова. Содержательно охарактеризованы повести Чехова о народе, характер его прозы в предреволюционные годы.

Линков В. Я. Художественный мир прозы А. П. Чехова.— М., 1982.

На широком историко-литературном фоне автор рассматривает прозу Чехова как целостный художественный мир. Особое внимание уделено вопросам художественной формы произведений Чехова (повестям «Огни», «Скучная история», «Дуэль», «Студент», «Страх»). Рассмотрено становление художественного метода писателя, сюжетостроение его произведений.

Полоцкая Э. А. Пути чеховских героев.— М., 1985.

В книге повествуется о сложном пути чеховских героев, об их нравственных исканиях, духовном росте, поиске правды и истины.

Чудаков А. П. Антон Павлович Чехов.— М., 1987.

В доступной форме автор рассказывает о жизненном и творческом пути писателя, анализируя произведения Чехова в единстве содержания и формы. Детально анализируется структура чеховских произведений, сюжетостроение, значение деталей и пр.

СОВЕТСКАЯ ЛИТЕРАТУРА

«ИСКРЫ ВО МРАКЕ ЖИЗНИ»

РАННЯЯ РОМАНТИЧЕСКАЯ ПРОЗА М. ГОРЬКОГО

За несколько месяцев до создания рассказа «Старуха Изергиль» М. Горький писал: «Мечтать — это не значит жить. Нужны подвиги, подвиги! Нужны такие слова, которые бы звучали, как колокол набата, тревожили все и, сотрясая, толкали вперед. Пусть будет ясное сознание ошибок и стыд за прошлое. Пусть отвращение к настоящему будет беспокойной, острой болью и жажда будущего — страстным мучением». Так понимал высший смысл жизни и искусства писатель. И сам искал сильное, мобилизующее слово. Уже в ранних произведениях оно было найдено.

Среди богатых наблюдений за текущей действительностью Горький выделял полярные, рождающие радость и горечь, сочувствие и негодование. Двойственную реакцию вызывал прежде всего человек. В его надломленной душе художник всегда чутко улавливал достойные проявления (рассказы «Емельян Пиляй», «Дед Архип и Ленька», «Челкаш», «Однажды осенью» и др.). Но «жажду будущего» — идеал цельной гармоничной личности — трудно было совместить с реальным обликом и отношениями людей. Возникло естественное желание обрести подлинного героя, опираясь на память народную, отлитую в сказаниях и легендах. На их материале и были созданы писателем исключительные характеры. А параллельно продолжалось постижение современного мира. Так переплелись, обогащая друг друга, реалистическая и романтическая линии в горьковской прозе 90-х годов.

Романтическое творчество писателя этих лет имеет свою эволюцию. Как противоядие скучному, однообразному существованию воспеты в первых произведениях могучие, всеподчиняющие порывы: к свободе («Макар Чудра», 1892), любви («Девушка и Смерть», 1892), к познанию сущего («О маленькой фее и молодом чабане», 1892). Способность человека подняться над окружающей его средой осмыслена здесь в обобщенно-философском плане. Постепенно эти представления конкретизируются. В поле зрения автора оказывается подвиг личности во имя общего счастья. Проблема как будто традиционна для героико-романтической литературы. Между тем Горький дает ей новое «прочтение» и оригинальное воплощение. Иначе быть не могло: в мифологическом мире ясно проступали запросы времени. Именно так воспринимается рассказ «Старуха Изергиль» (1894).

Во многих произведениях («Макар Чудра», «Старуха Изергиль», «Песня о Соколе») присутствует сам автор. Он слушает сказание реального лица, живыми впечатлениями о сказителе, об

окружающей природе начинает и завершает повествование. Такое построение называется «кольцевой композицией». Соотнесение сказочного бытия с жизнью позволяет ярче осветить ее противоречия и перспективы.

В вводной части рассказа «Старуха Изергиль» — яркая, чарующая красками, но все-таки лишенная полной гармонии картина. Молодые, «с пышными черными усами и густыми кудрями до плеч» мужчины, «веселые, гибкие» девушки, а рядом — Изергиль, «согнутая пополам», с голосом, который «хрустел, точно старуха говорила костями». Печальны превратности быстротекущего человеческого существования! Есть в нем и более горькие явления. Неоднородна человеческая натура. Многие «родятся стариками», неспособными ощутить радость и красоту бытия. Другие жизнерадостны, одинаково прекрасны в труде, любви, песне, как бы слиты со свободной земной стихией. Ветер, теплый и легкий, играет волосами юных красавиц, делает их «странными и сказочными», «звуки и запахи, тучи и люди» кажутся «началом чудной сказки».

Отношения человека и природы всегда выделяются Горьким. В скучном царстве собственности связь между ними оборвана. У тех же, в ком под пластом житейской скверны еще теплится желание больших чувств, море, небо вызывают жадное и мучительное притяжение. Мотив, интересно развернутый писателем, например, в рассказе «Челкаш» (1894). Гаврила, захваченный чисто практическими интересами, оказавшись среди морских волн, «чувствовал себя раздавленным этой мрачной тишиной и красотой». Вор Челкаш все еще не потерял светлой «памяти, этого бича несчастных». Поэтому он «любил видеть себя лучшим тут, среди воды и воздуха», когда сонное морское дыхание вливает «в душу человека спокойствие и, ласково укрощая ее злые порывы, родит в ней могучие мечты». Но все-таки великая сила природы противостоит, хотя по-разному, порочной жизненной практике обоих героев.

В «Старухе Изергиль» поэтизируется качественно иное, гармоническое состояние личности. Однако не только для этого автор создает удивительно подвижный и одухотворенный образ неба и земли. Легенда позволяет утвердить романтическими средствами обратную зависимость.

«Луна взошла. Ее диск был велик, кроваво-красен, она казалась вышедшей из недр этой степи, которая на своем веку так много поглотила человеческого мяса и выпила крови, отчего, наверное, и стала такой жирной и щедрой. На нас упали кружевные тени от листьев, я и старуха покрылись ими, как сенью. По степи, влево от нас, поплыли тени облаков, пропитанные голубым сиянием луны, они стали прозрачней и светлей.

— Смотри, вон идет Ларра!

Я смотрел, куда старуха указывала своей дрожащей рукой с кривыми пальцами, и видел: там плыли тени, их было много, и

одна из них, темней и гуще, чем другие, плыла быстрее и ниже сестер...»

Впечатляющая картина степного вечера! Бескрайние просторы отнены «слиянием» земли и неба: луна вышла из недр степи, а небесные силы будто сообщают свою волю подлунному миру. Но выразительность пейзажа, как всегда у Горького, углублена авторскими ассоциациями. В данном случае — соотношением с прошлым этих вольных пространств. Естественные краски приобретают символический смысл — некогда пролитой здесь человеческой крови. Сама природа хранит в себе деяния человеческие соответственно их смыслу то в мрачных тенях, то в сказочных голубых искрах.

Вступительную часть рассказа своеобразно развивают сказания о Ларре и Данко. Вначале Изергиль делит реальных людей на «красавцев, которые любят», и «стариков от рождения». В легендах предельно укрупнены возвышенные и низменные проявления души — до «огненного сердца» подлинного героя Данко и «каменного сердца» жестокого Ларры. Изергиль выражает свою и народную мечту о подвиге и веру в справедливое возмездие преступнику. А недостижимое небо как бы отвечает людским запросам. То украшает мир огненными бликами в память о Данко, то предупреждает грозным мраком о вечной отверженности таких эгоистов, как Ларра.

Поэтика рассказа тоже основана на вариациях света и тьмы, солнца и камня. Когда изгнанный из племени Ларра, желая умереть, попытался пронзить себе грудь, «сломался нож — точно в камень ударили им», обреченный на вечное одиночество Ларра «стал как тень». Вырванное для спасения народа сердце Данко пылало так ярко, как солнце, и ярче солнца. Вот оно истинно романтическое воплощение личности: ее исключительность, единоподвижность (подвижничества или порока), сверхъестественность деяний. Такое впечатление многократно усилено контрастными, символическими красками, торжественной интонацией, высокой лексикой. Отношение к персонажам-антиподам высказано автором со всей страстью восхищения красотой и осуждения уродства. Но содержание рассказа тем не ограничено.

Писатель воплотил в сказочном материале очень важную особенность современной ему жизни. Обратим внимание на истоки поведения легендарных героев.

Ларра «считает себя первым на земле и, кроме себя, не видит ничего. Всем даже страшно стало, когда поняли, на какое одиночество он обрекал себя». Отчуждение от себе подобных — вот корень трагедии и смысл наказания этого человека. Продуманно избран орел, одинокий хищник, в отцы юноше. И не случайно Ларру, убийцу ни в чем не повинной девушки, судит древний народ, живущий сообща и руководимый мудрыми старейшинами. Ларра попытался презреть священные законы человечности, любви, единения. И потерпел крах.

В разрушении связей между людьми Горький видел утрату смысла жизни. Тусклой, бессмысленной становится она для тех, кто хочет замкнуться в себе. Да и само по себе такое стремление недостижимо. Герой реалистического рассказа «Нищенка» считает: «Чем больше изолирован человек от других людей, тем он счастливее, ибо счастье — это покой, не больше». Но тяжелые думы неотвратимо врываются в его сознание. Желаемое «безучастное отношение» к окружающему оказывается мнимым. С каким волнением пишет Горький о теплом, сострадательном внимании к ближнему! Незабываема встреча писателя «однажды осенью» (название рассказа) с милой, доброй, хотя и всеми обманутой девушкой Наташей. «Она меня утешала... Она меня ободряла... согревала своим телом продажная женщина, несчастное, избитое, загнанное существо, которому нет места в жизни и нет цены и которому я не догадался помочь раньше, чем она мне помогла...»

Так понимал Горький исконную, природную сущность человека. А разобренный реальный мир объяснял его порочным социальным устройством.

В «Челкаше» показательна судьба обоих действующих лиц. В вынужденном (иначе не прокормишься) стремлении стать хозяином Гаврила приходит к преступной позиции: деньги оказываются важнее чужой человеческой жизни. «Старый травленный волк» Челкаш прекрасно чувствует себя среди «гранита и железа», где голоса людей «слабы и смешны», а сами люди «смешны и жалки», так как презирает их, ценя лишь волю «ловкого, смелого вора». Мнимая свобода Челкаша — результат разрыва всех уз и с городом, и с деревней. При воспоминаниях о матери, отце, матушке-земле Челкаш, однако, ощущает себя «одиноким, вырванным и выброшенным навсегда из того порядка жизни, в котором выработалась та кровь, что течет в его жилах». Имя «Ларра» Изергиль переводит как «отверженный, выкинутый вон». В этом сказочном образе развенчана самая суть отчуждения человека от людей, которое в их реальном существовании порождено общими противоречиями.

Не менее актуальна легенда о Данко. Ей предшествуют воспоминания Изергиль о прошлом. Лишь немногих возлюбленных с благодарностью сберегает в своей памяти старая женщина: гуцула, который шел на казнь и трубку курил, и польского пана с изрубленным лицом, воевавшего с турками за греков. Другие впечатления Изергиль безрадостны. Ее окружали равнодушие, жадность, похоть, подлость. Сама она жила высокими чувствами, во имя любви не боялась жертвовать собой.

Миф о «горящем сердце» обобщает долгие наблюдения женщины. Подчеркнем — и позитивные, и негативные. Мысль Изергиль: «в жизни всегда есть место подвигам» — углубляется Горьким в самоотверженном служении Данко своему народу. С другой стороны, грустные раздумья Изергиль получают в «Легенде о Данко»

обоснование, конкретные выводы — широкий смысл. Более того, едва ли не впервые в романтической литературе Горький пишет о подвиге в атмосфере, где царит сонное сознание, инертная воля, эгоистическая мораль. Романтический герой не бежит от своего несостоятельного окружения, а отдает силы жалким, трусливым созданиям, мечтая пробудить в их душе светлые порывы.

Интересный поворот проблемы! Он объясняется сочувственным взглядом писателя на человеческие заблуждения. Соплеменники Данко оказались в безвыходном положении: отрезанными от солнца, отброшенными своими притеснителями в болото. (Здесь ли не параллель с положением реальных рабов, бесчисленных Гаврил и Челкашей?) И тогда «страх родился среди них, сковал им крепкие руки, ужас родили женщины плачем над трупами умерших от смрада и над судьбой скованных страхом живых,— и трусливые слова стали слышны в лесу, сначала робкие и тихие, а потом все громче и громче...»

Еще ярче воплощены страшные испытания народа в легенде о Данко. Непроходимый лес, «узловатые корни», «цепкий ил болота» — все указывает на предельные трудности дороги к спасению племени. Но сказочный пейзаж насыщен такими «говорящими» красками и символами, что сразу становится ясным подлинное, гораздо более емкое значение картины. «Эти каменные деревья стояли молча и неподвижно днем в сером сумраке и еще плотнее сдвигались вокруг людей по вечерам, когда загорались костры. И всегда, днем и ночью, вокруг тех людей было кольцо крепкой тьмы, оно точно собиралось раздавить их...» Неустанно варьируются образы серого сумрака, тьмы, теней, «собравшихся сразу всех ночей». Вот аналоги столь же темного человеческого сознания. Злые силы сдерживают просветление души. Лес обретает легендарную власть: деревья «казались живыми, простирающимися вокруг людей, уходивших из плена тьмы, корявые, длинные руки ... А из тьмы ветвей смотрело на идущих что-то страшное, темное и холодное». «Выйти из плена тьмы» — значит увидеть и принять в свое сердце свет.

По законам сказки герой смог быть очевидцем и былого могущества своего народа, и его расточения. Поэтому легко избирается единственно верный путь — вперед. Тем не менее в самом характере отношений Данко с заблудшими немало жизненной правды. Люди, лишённые свободы, пугаются трудностей, страшного леса, испытывают угнетающую неизвестность будущего и в мстительной злобе, гневе обрушиваются на вдохновителя борьбы. Только любовь к ним, желание пробудить меркнущую мысль укрепляют Данко. Подвиг венчается освобождением племени. Кажется, должно начаться внутреннее совершенствование спасенных. Но они жестоки: не замечают смерти Данко, а кто-то даже наступает на гордое сердце ногой. И все-таки тьма преодолена: «тут сияло солнце, вздыхала степь, блестела трава в бриллиантах дождя и золотом сверкала река...»

В поэтическом сказании нашел писатель недостающее в действительности противоборство духовной бедности, разобщению. Готовность реальных людей к встрече с героем подчеркнута особо. Рассказ заключается авторской думой «о великом горящем сердце Данко и о человеческой фантазии, создавшей столько красивых и сильных легенд». Мечты о подвиге всегда существуют.

В романтической «Песне о Соколе» (1895) много уже знакомых по рассказу «Старуха Изергиль» мотивов и приемов. Снова перед читателем — бесконечное, слившееся с синим южным небом море. Хранитель «Песни...» крымский чабан Рагим близок по вольному духу дочери молдавских степей Изергиль. Сокол, как Данко, поражает внутренней силой в битве с тьмой, капли его крови — «как искры, вспыхнут во мраке жизни».

Между тем «Песня о Соколе» — следующий этап обобщений Горького. Теперь писателя интересует столкновение двух жизненных философий. Идеалы Сокола (а вместе с ним Рагима и автора) устремлены против мещанской морали, потребительской психологии. Новое произведение непосредственно обращено к эпохе 90-х годов, когда революционные идеи всколыхнули застоявшееся болото «жирных».

Компактность «Песни...» обусловлена ее художественным замыслом — открыть полярные точки зрения на сущее: «счастье битвы» Сокола и принимающего падение за полет, «рожденного ползать» Ужа. Антитеза усиливается подбором афористических образов, символических определений, ритмической чеканкой прозы. Краткий диалог гордого Сокола и ничтожного Ужа строится на несовместимых представлениях о правде жизни. Для Сокола она в возможности «видеть небо», сразиться с врагом, «храбро биться». Ужу дорого ущелье: там «тепло и сыро», а в облаках он видит «пустое место», где «нет пищи и нет опоры живому телу».

Углубляют смысл «Песни...» яркие картины могучей природы. Она близка дерзновенному Соколу и чужда Ужу. «Грозно бьющийся о берег» (выразительный символ) прибой доносит весте: «Безумство храбрых — вот мудрость жизни! О смелый Сокол! В бою с врагами истек ты кровью... Но будет время — и капли крови твоей горячей, как искры, вспыхнут во мраке жизни и много смелых сердец зажгут безумной жаждой свободы, света!» Реальное море, обладающее редкой живостью (Рагим всерьез разговаривает с ним, видит в морской пене души никчемных людей), как бы прислушивается к «львиному реву» легендарных волн, поющих песню о гордом Соколе. А человек жадно ловит их призыв. Рагим поет песню, автор зачарованно вникает его голоса.

Концовка «Песни о Соколе», как всегда у Горького, тесно сближает сказочные образы с правдой жизни. Это ощущение доносит до нас одухотворенный пейзаж. «Море так внушительно спокойно, и чувствуется, что в свежем дыхании его на горы, еще не остывшие от дневного зноя, скрыто много мощной, сдержанной силы». И далее: «Все дремлет, но дремлет напряженно чутко, и

кажется, что вот в следующую секунду все встрепенется и зазвучит в страстной гармонии неизъяснимо сладких звуков». Сама природа таит в себе могущество вольной стихии, воспетой в «Песне...». Важен и другой оттенок мысли автора. Человек, воспринимающий море, небо, чувствует скрытые в них величественные силы, ждет разъяснения «тайны мира». Слушатель не просто наслаждается яркой романтикой «Песни...». Он ищет и находит в реальной жизни признаки ее близкого пробуждения. Не менее чутки к рассказу оказались и его первые читатели. Недаром П. А. Заломов, позже послуживший прототипом для образа Павла Власова, вспоминал: «Песня о Соколе» была для нас ценнее десятков прокламаций».

В начале 900-х годов Горький вновь обращается к героико-романтической прозе с актуальной для эпохи целью. «Песня о Буревестнике» (1901) была заключительной частью резко сатирической и потому запрещенной фантазии «Весенние мелодии». Аллегорическое выражение гимна революции в «Песне...» позволило избежать рогаток цензуры. Наивность царской охраны воспринимается парадоксом. Ведь в этом произведении уже не философия героического деяния, как было в «Песне о Соколе», а воспевание начавшейся бури. «В смелом крике птицы» — «сила гнева, пламя страсти и уверенность в победе». Да и сама гроза: «Гром грохочет. В пене гнева стонут волны, с ветром споря» — дана как стихия, смывающая старую жизнь, обещающая небывалый свет: «не скроют тучи солнца, — нет, не скроют!» Буревестник, «пророк победы», «над тучами смеется, от радости рыдает».

«Песня...» содержит и совершенно иную трактовку мотива, воплощенного ранее в «Песне о Соколе». Стонут чайки от страха, ничтожным «гагарам недоступно наслаждение битвой жизни», «глупый пингвин робко прячет тело жирное в утесах». Призывы Сокола Уж посчитал за обман. Испуганным за свою жизнь птицам в «Песне о Буревестнике» — не до рассуждений. В ужасе они пытаются спасти себя от гибели.

Думается, подбору однородных определений придано и еще одно значение. Чайки «прячут ужас». Гагар «гром ударов пугает». Пингвин «робко прячет» свое тело. Всюду выражена предельная степень трусости, мещанского самосохранения. А «смелый» Буревестник «гордо реет», «реет смело и свободно», «над тучами смеется». Вот сфера подлинной красоты. Буре способны отдаваться только подлинные герои. Грозная стихия несовместима с никчемными, жалкими себялюбцами. Образно выразил автор в «Песне...» всегда близкую себе мысль. Революционная борьба — источник духовного подъема, силы, преодолевающей человеческие слабости и ограниченность.

«Песня о Буревестнике» — остродинамична, полемична, все в ней — страстный порыв. В тексте произведения, несмотря на его краткость, живо передано нагнетание действия. В меняющемся состоянии природы и самого Буревестника: «Ветер тучи соби-

рает» — Буревестник «взмывает к тучам»; «Гром грохочет...» — гордая птица «стрелой пронзает тучи...»; «Море ловит стрелы молний» — «пророк победы» зовет ураган. Поэтика «Песни» подчинена стремительному, как летящая стрела, нарастанию буревых эмоций. Этот настрой был высоко оценен современниками. В. И. Ленин закончил свою статью «Перед бурей» так же, как Горький «Песню...»: «Пусть сильнее грянет буря!»

Освоение принципов романтической прозы происходило не без влияния реалистических поисков Горького. К моменту создания «Песни...» писатель закончил цикл рассказов о «босьяках», большие произведения «Фома Гордеев», «Трое», работал над пьесой «Мещане». Пристально вглядывался он в быстро и бурно текущую действительность. И всегда в ней открывал противостояние «томительно бедной жизни». В «Мещанах» уже складывался характер реального борца со старым миром.

Легенды и песни были исполнены горьковской мечты. Она нередко предвосхищала общественные тенденции. Сказочные образы позволяли почувствовать перспективу, предугадать многие духовные процессы. Раскованность песенной речи, красочность языка эмоционально заражали читателя. Героика эпохи породила романтику Горького и в ней же нашла свое поэтическое воплощение.

«С БОДРОЙ, РАДОСТНОЙ ВЕРОЙ В «ЗАВТРА»...

ПЬЕСА М. ГОРЬКОГО «НА ДНЕ»

Более 80 лет не сходят с отечественной сцены спектакли по пьесе «На дне». Обошла она и крупнейшие театры мира. А интерес не слабеет! В ее постановке нередко (и справедливо) видят экзамен для молодых театральных коллективов: в 60-е годы для «Современника», ныне — для второго МХАТа. Факт объяснимый. При событийной простоте драма Горького устремлена к самым существенным для человека вопросам жизни. Откликнуться на них в ключе своего времени — значит проявить творческую зрелость. Путь к достижениям может быть разным. Но обязательно — исходящим из понимания произведения. К сожалению, далеко не всегда это условие соблюдается. Постараемся вникнуть в горьковский мир, а параллельно в причины его вольного или невольного упрощения.

В 1901 году Горький сказал о замысле своей пьесы: «Это будет страшно». Тот же акцент подчеркнут в ее менявшихся названиях: «Без солнца», «Ночлежка», «Дно», «На дне жизни». В завершающем варианте сохранился беспросветный колорит картины. Иначе и быть не могло: погребение заживо «босьяков» требовало мрачных красок. Достаточно, однако, принять обличительную линию за главную, и сложное действие покажется разрозненными, невнятными сценами.

Именно так, примитивно, восприняла «На дне» царская цензура. Она долго не пропускала драму за ее резко критическую направленность. Потом сняла запрет с хитрым, но близоруким прицелом на «решительный провал пьесы». И разумеется, просчиталась. Спектакль «На дне», по свидетельству К. С. Станиславского, имел «потрясающий успех».

Примечательно: это заглавие впервые появилось на афишах Художественного театра. Автор выделил не место действия — «ночлежка», не характер условий — «без солнца», «дно», даже не социальное положение — «на дне жизни». Окончательное название объединяет в себе все эти понятия с новым. Словосочетание «На дне» рождает чувство перспективы, так и хочется далее поставить многоточие. Оттеняются не конкретные «где» или «как», а емкое, сложное «что». Что происходит «на дне»? «На дне» — чего, только ли жизни? Может быть, — и души?

Вот почему недопустимо нередкое ныне побуждение: выдернуть из суммы проблем одну — «утешительство» Луки и полемику с ним Сатина. Слов нет, она очень значительна. Однако мало-понятна вне целостного авторского поиска.

Многозначность горьковской пьесы привела к разным театральным ее постановкам. Часто — глубоким, интересным, порой — спорным. Остановимся на некоторых, показательных.

Самым ярким было первое сценическое воплощение драмы (1902) Художественным театром, прославленными режиссерами К. С. Станиславским, В. И. Немировичем-Данченко, при непосредственном участии А. М. Горького. Станиславский (играл Сатина) позже писал, что всех покорила «своеобразный романтизм, с одной стороны граничащий с театральностью, а с другой — с проповедью». В. И. Качалов (исполнитель роли Барона) держался сходного мнения: «Бунтарство и протест... были сродни и бунтарству нашего молодого театра». Романтика протеста и «радостной веры в «завтра», по словам Немировича-Данченко, определила «бодрую легкость» — «прелесть тона пьесы» о тягостной жизни. Более пятидесяти лет не сходил со сцены этот спектакль. Восстановить его ныне стремится Т. Доронина в новом МХАТе.

В 60-е годы «Современник» под руководством О. Ефремова как бы вступил в полемику с классической трактовкой «На дне». На первый план была выведена фигура Луки. Его утешительные речи поданы как выражение заботы о человеке, т. е. прямо противоположно авторскому замыслу и гениальному его осуществлению И. М. Москвиным в первой постановке драмы. Видный исследователь творчества Горького Б. А. Бялик на страницах «Литературной газеты» выразил несогласие с толкованием «На дне» О. Ефремовым. Но безуспешно. «Современник» продолжал эстетизировать якобы присущую Луке гуманность, одергивая за «грубость» Сатина. Все духовные порывы оказались пригашенными, а атмосфера действия — приземленной.

Защитой горьковской концепции воспринимается телеспек-

такль талантливых ереванских артистов, поставленный Ф. Мкртчяном в середине 80-х годов. Здесь акцентируется трагическое звучание пьесы (трагедией называл ее и Немирович-Данченко). Армянский театр передал накал человеческих страданий. Их языком убедительно донесена жажда героев «На дне» вырваться из замкнутого круга мучений. Эгоистическое равнодушие с ним справедливо развенчивается в поведении Луки. Волнующая сила чувств снова тревожит зрителя, поднимая сложные бытийные проблемы.

Подлинное содержание «На дне» не дает права на столь значительное разночтение. Мысль писателя можно выразить с опорой на те или иные ее оттенки. Но исказить — недопустимо. Что же и как сказал Горький своей драмой? Присмотримся к ней пристальнее.

Поднимается занавес, и сразу поражает удручающая обстановка нищенской, вымороченной жизни. Вопиют факты: голод, грязь, болезни, пьянство, озлобление. Страшно и другое: их непрерывность, устойчивость. Горький обращается к таким формам диалога и речевым конструкциям, которые убеждают зрителя в застойности жалкого мирка.

Квашня (ее реплика вводит в действие) *продолжает* (и будет продолжать) начатый за сценой никчемный спор с Клещем. Сам он *постоянно* отгораживается от давно и смертельно больной жены Анны. Барон *привычно* насмехается над своей сожительницей и кормилицей Настей, поглощающей *очередной* бульварный роман о «роковой любви». Рычит, *никого не пугая*, проспавшийся после обычного для него опьянения Сатин. Нудно *повторяет* одну и ту же фразу об «отравленном алкоголем организме» Актер. *Как всегда* ревнует к Наташе своего любовника Ваську Пепла Василиса, а ее муж следит за ними. Бедная, монотонная жизнь. Анна молит: «*Каждый божий день...* дайте хоть умереть спокойно». На ленивые разглагольствования Сатина Бубнов отвечает: «*Слышал... сто раз!*» Сатин подводит итог: «... все наши слова — *надоели!* Каждое из них слышал я... наверное, *тысячу раз...*»

В тесной ночлежке люди настолько привыкли друг к другу, что почти не замечают окружающих. Говорят сразу все присутствующие, не ожидая ответа, слабо реагируя на чужие замечания. На сцене образуются как бы самостоятельные ячейки, где идет свой разговор (Квашни с Клещем, Барона с Настей, Анны с Бубновым и т. д.). Кто-то на время замолкает или уходит, затем вновь включается в диалог, всюду продолжая собственную тему, часто вообще обращая к себе самому. Так средствами драмы (с ее ставкой исключительно на речь персонажей) Горький передает полное разобщение тех, кто оказался под одной крышей.

Автор акцентирует эту особенность существования с помощью слов-лейтмотивов. Интересный прием. Отдельное высказывание, употребленное в конкретном смысле, приобретает в контексте

всей пьесы обобщающее значение. Васька Пепел впервые признается в преданности Наташе: «Возьмите... нож, ударьте против сердца... умру, не охну! Даже с радостью, потому что — от чистой руки». До и после этой тирады что-то зашивающий скорняк Бубнов произносит: «*А ниточки-то гнилые*». Воистину гнилые, рвущиеся нити протянулись между жителями ночлежки, не исключая Пепла и Наташи. Очень скоро родная сестра Василиса обварит девушку кипятком, а Пепла и Наташу разлучат подозрения и преступление. О самой Василисе Настя роняет тоже многозначительное: «Озвеешь в такой жизни... *Привяжи всякого живого человека к такому мужу, как ее...*» Искусственно привязать людей друг к другу, точно, нельзя! Да и «ниточки гнилые». Бубнов не менее расширительно толкует взрыв раздражения отчаявшейся Насти: «Ты везде *лишняя...* да и все люди на земле лишние».

Казалось бы, выразительная характеристика достигнута. Но она оказывается необходимым условием для более глубокого проникновения в жизнь. Понять этот процесс помогают высказывания того же Бубнова. Вдумчивый и меткий на слово, он отрицает возможность любой маскировки: «Снаружи как себя ни раскрашивай, все сотрется». Больше того, утверждает в себе и других «бедолагах», лишенных «прикрашиваний», обнажение человеческой сущности: «...все слиняло, один голый человек остался». Горький не случайно останавливается на этой мысли. В силу полной утраты какого-либо рода деятельности, разрыва связей между собой и всем миром «босяки», действительно, обходят частности и тяготеют к каким-то общим понятиям. Драматург создает образы «философов поневоле». Причем несколько не преувеличивает и строго индивидуализирует их способности. «Невольная» философия персонажей и направляет внутреннее движение пьесы.

В поисках Клеща, Пепла, Наташи, Актера, Насти, Татарина, Анны своеобразно сказались модные на рубеже веков «теории» достижения счастья. Буржуазные идеологи на разные лады перепевали спасительные якобы рекомендации: честную трудовую деятельность, поклонение сильной воле героя, служение искусству, любви, обогащение скудных дней человеческой совестью и верой. Вглядимся в героев «На дне». В них, хотя в очень сниженном варианте, проступали как раз такие иллюзорные побуждения. Разве не трудом своим хочет добиться успеха Клещ? Не к любви ли как к защите от реальных ужасов тянется Настя? Не к богу обращен взор Анны? А Наташа не героя ли ждет? Сами того не понимая, все они мечтают о том, что воистину должно составлять сущность нормальной жизни. Но в губящей красоту и правду действительности естественные порывы тоже обречены на гибель. В рассуждениях, судьбе «босяков» — ответ на самый сложный вопрос о природе человека и общества.

Горький развенчал ошибочные идеи своего времени как неспособные дать отдохновение несчастным при порочном мироустрой-

стве. Для писателя Лука был неприемлем, потому что он тормозил своей ложью прозрение, мешал изживанию ошибок, насаждал пассивизм. В 1928 году Горький писал: «Утешители, проповедники примирения с жизнью, враждебны мне». В острых психологических коллизиях художник воплотил столкновение разных точек зрения на бытие и сознание, победу активного отношения к миру. Вот почему «На дне» является социально-философской драмой.

Любые, самые обыденные поступки и речения обитателей костылевской ночлежки насыщаются большим смыслом. Вдова Квашня гордится тем, что она «сама себе хозяйка». Но в это понятие вкладывается не только радость освобождения от притеснений жестокого мужа. Важным для нее оказывается прежде всего возможность хозяйствовать. Эту потребность верно угадывает Клещ и дразнит Квашню предсказанием нового выгодного замужества. И оказывается прав. Торговка пельменями очень скоро соглашается на брак с полицейским Медведевым, родственником хозяев ночлежки.

Образ Квашни значителен для пьесы. Судьба семьи в обществе купли-продажи раскрывается в отношениях Костылева и Василисы, воспоминаниях Бубнова о своей жене — владелице скорняжной мастерской, с другой стороны, на печальном опыте голодающего Клеща и умирающей Анны. Квашня, сама того не сознавая, вскрывает подлый механизм брака по расчету, лицемерными рассуждениями о свободе вызывая озлобление Клеща. Сам он тоже подвержен традиционным в этом мире представлениям. Другим путем — изнурительным трудом, но с тем же ожесточением против людей (и Анны) — Клещ мечтает вырваться из «рвани, золотой роты»: «Я — рабочий человек... мне глядеть на них стыдно... Я с малых лет работаю... Ты думаешь, я не вырвусь отсюда? Вылезу... кожу сдеру, а вылезу. Вот, погоди... умрет жена...». И терпит крах, примиряется с «рванью», увидев и среди нее людей.

Несравненно большее внимание уделяется в пьесе тем обитателям ночлежки, кто ищет в человеке противостоящие уродливой действительности душевные силы. Рожденные больным воображением фантазии, они (эти силы) оказываются несостоятельными, подчас — смешными. Но само по себе желание найти прекрасное, возвышенное в жизни удивительно одухотворяет нищенскую действительность. Автор относится с редкой чуткостью к смятым мечтам Насти, Наташи, Актера, Татарина.

Страшное ремесло проститутки приводит Настю к жажде подлинной любви. Идеал для бедной женщины недостижим. Поэтому она творит наивную легенду о прошлом якобы своим счастье с возлюбленным, а его облик «строит» по подобию героев бульварных романов. Тем не менее чувства Насти страстны, самоотверженны. Тягостное положение юной Наташи в семье Костылева лишает ее способности грезить наяву. Но она ощущает острую потребность разрушить нудную реальность: «Вот думаю, завтра...

придет кто-то... кто-нибудь... особенный... Или случится что-нибудь... тоже небывалое... Подолгу жду... всегда — жду... А так... на самом деле — чего можно ждать?» Спившийся, потерявший даже свое имя Актер живет надеждой на возвращение утраченного дара: «... главное талант. Я знал артиста... он читал роли по складам, но мог играть героев так, что... театр трещал и шатался от восторга публики... (<...>). А талант это вера в себя, в свою силу...» Татарин пытается утвердить один закон — «надо честно жить». Вор и сын вора Васька Пепел, по его же определению, «родившийся для тюрьмы», жадно тянется к чистоте и добру. «В женщине — душа должна быть... мы звери... нам надо... надо нас — приучить... а ты к чему меня приучила?..» — спрашивает он у Василисы за минуту до ее предложения убить Костылева. О тайных идеалах все эти люди говорят редко, сбивчиво, с трудом подыскивая слова. Занятие непривычное! Между тем принципы их поведения немало обусловлены представлениями о добре и красоте.

Есть в драме и еще один тип характеров. В чем-то близки друг другу Бубнов, Сатин, Барон. Они смирились с положением «босьяков», откровенно занимаются шулерством, цинично издеваются над несчастьями и чудачеством ближних, равнодушны к преступлениям. И одновременно — верно и глубоко судят о жизни и человеке. Проницательностью, смелостью суждений и какой-то затаенной, выраженной чаще в песне тоской по воле и правде дороги эти персонажи автору. Природный ум, обреченный на бездействие, — вот противоречие их исходной позиции. Но вовсе не конечной! Мироощущение Сатина (в меньшей степени Барона, Бубнова) имеет свое развитие.

Первое действие «На дне», где, как уже говорилось, каждый персонаж высказывается, не обращая внимание на других, позволяет понять их склонность и «расстановку» в подвале Костылева.

Серьезные изменения внутреннего состояния действующих лиц драмы начинаются с появлением в конце этого акта Луки. Почему? Ответ на вопрос скрывается в незаурядной и сложной натуре нового участника событий. На восхищение Анны его добротой Лука говорит о себе: «Мяли много, оттого и мягок». Тяжелый жизненный опыт, бесприютные скитания Луки обусловили основные черты его психологии. Среди них — острый интерес к людям. «Понять хочется дела человеческие» — определяет свое главное желание Лука. Он, действительно, очень скоро понимает всех обитателей ночлежки и каждого в отдельности. Оценки старика точны, остроумны, образны. Но его влекут новые загадки самого широкого свойства. Собравшись «в хохлы», Лука размышляет: «Слышал я,— открыли там новую веру... поглядеть надо... да!.. Все ищут люди, все хотят — как лучше... дай им, господи, терпения!» Лука стремится постичь человеческую природу. На этом нелегком пути он приходит к ряду мудрых наблюдений. «Есть —

люди, а есть иные — и человеки», т. е. «есть земля неудобная для посева... и есть урожайная земля... что ни посеешь на ней — родит», — смело говорит Лука Костылеву, чем вызывает естественный гнев кровопийцы-хозяина. Но в целом представление Луки о достижениях человечества оптимистичное: «Люди-то? Они — найдут! Кто ищет — найдет... Кто хочет крепко — найдет! <...> Они — придумают! Помогать только надо им, девонька... уважать надо», — уверенно откликается старик на мечту Наташи о будущем. Сам Лука будто внимателен к бедам и страданиям Анны, Насти, Наташи, Актера, Пепла, Клеща и др. Удивительно ли, что к страннику тянутся жители костылевского подвала! Лука кажется им единственным защитником несчастных.

Есть между тем во взглядах Луки глубокое противоречие. Он как-то сказал Сатину: «... для лучшего люди живут, милачок! Вот, скажем, живут столяры и все — хлам-народ... И вот от них рождается столяр... такой столяр, какого подобного и не видала земля. <...> Всему он столярному делу свой облик дает... и сразу дело на двадцать лет вперед двигается... <...> Всяк думает, что для себя проживает, а выходит, что для лучшего! По сту лет... а может, и больше — для лучшего человека живут!» На основе такого убеждения — все образуется само собой — рождается пассивное ожидание Луки. Отсюда — особое отношение к окружающим, особый тип его поведения. Старика не занимают перспективы роста отдельной личности, он склонен принять любой вариант ее проявлений: «Всяко живет человек... как сердце налажено, так и живет... сегодня — добрый, завтра — злой». И вера в высшее начало, с точки зрения Луки, не обязательная: «Коли веришь — есть; не веришь — нет... Во что веришь, то и есть». Открывается возможность «приспособиться» к жизни, не замечать ее подлинных сложностей, запросов и собственных ошибок: «Она, правда-то, — не всегда по недугу человеку... не всегда правдой душу вылечишь...» И Лука приспособливается. При появлении в ночлежке он рекомендует себя так: «Мне — все равно! Я и жуликов уважаю, по-моему, ни одна блоха — не плоха: все — черненькие, все — прыгают... так-то. Где тут, милая, приспособиться мне?» На теплое слово тянутся к старику изверившиеся в себе изгой, а он им предлагает иллюзорный выход.

Как улей, начинает гудеть давно застоявшаяся жизнь ночлежки. Почти каждый ее житель получает опасную игрушку — ложную надежду на спасение. Так «лечит» угасшие души Лука. Актер в волнении собирается искать мифический город с мраморной лечебницей для алкоголиков. Пепел, убежденный стариком, что «правда — обух», мечтает уйти от реальной трагедии в фантастическое царство справедливости и увести за собой чистую Наташу. Сама она тоже под влиянием Луки соглашается видеть в Пепле своего героя (Лука: «Хлеба нету — лебеду едят»). Несчастливая Анна в поисках вдохновения пытается перед смертью возлюбить загробный мир. Насте с высоты якобы пережитой ею

«настоящей любви» (Лука: «Коли ты веришь... значит была она») предлагается заново оценить Барона.

В этих и других случаях заметна общая черта. Лука умело использует то яркое, что сохранилось еще в сознании этих людей, чтобы расцветить, украсить вымышленный мир. Всплеск иллюзий заслоняет истинное положение вещей от несчастных. В этой, ослабленной перед жестокой действительностью позиции они терпят полное крушение надежд. А когда начинается цепная реакция трагедий (избиение Наташи Василисой, арест Пепла, убившего в драке Костылева, потрясение все потерявшего Клеща и пр.), Лука незаметно исчезает.

С конца первого до развязки третьего действия находится Лука на сцене. Он выглядит вездесущим: успеваает побеседовать почти с каждым, появляется там, где речь заходит о важных жизненных явлениях, без усталости «творит» варианты для успокоения заблудших. Лишь трое — Сатин, Бубнов, Барон (не считая «благосостоятельных») — уклоняются от советов старика. В ночлежке идет привычная вакханалия: пьянствуют, играют в карты, ругаются, скрипит напильником Клещ, кашляет и стонет Анна... Но бытовой, внешний план существования все более и более пронизывается нарастающим душевным волнением тех, кого Лука вдохновляет на новый путь.

Краткие диалоги старика с «подопечными», повторяясь в более расширенном виде, переплетаясь между собой, составляют напряженное внутреннее движение пьесы. Оно достигает своей наивысшей точки. Наиболее запутанный узел отношений между Пеплом, Наташей, Василисой, Костылевым получает, по уговору Луки, мнимо благополучное разрешение: Пепел хочет начать новую чистую жизнь в старом преступном мире. А все завершается трагедией. Под занавес третьего акта истошно кричит обезумевшая, искалеченная Наташа: «Берите их... судите... Возьмите и меня... в тюрьму меня! Христа ради... в тюрьму меня!..»

Трудно представить другой столь же сильный исход опасной деятельности Луки. Однако Горький не ограничивает драму этим локальным выводом. Четвертое ее действие, уже без Луки, Наташи, Пепла, Анны, не менее выразительно раскрывает последствия пережитого. Рассуждения старика об уважении к человеку («неизвестно ведь нам, кто он такой, зачем родился и что сделать может»), по выражению Сатина, «проквасили нам сожителей». Писателя интересует брожение некогда мертвой мысли «босяков». Большинство из них (Настя, Актер, Татарин, Клещ) вспоминают добром Луку, даже за то, что он «очень против правды воставал». «Правда» гнусного прозябания неприемлема для них. Возможность оторваться от нее, пусть в беспредметных мечтах,— радует. «Сказочки» Луки поддерживают призрачные планы. Но дело не в конкретных оценках. Произшедшее в ночлежке, исчезновение старика пробуждают в душе ее обитателей беспокойство: как, чем жить?

Настя и Актер впервые сознательно и гневно развенчивают свое окружение. Актер: «Невежды! Дикари! (...) Люди без сердца!.. Зачем вы живете? Зачем?» Видимо, тот же вопрос задает он себе и, не сумев ответить, кончает жизнь самоубийством. Настю душил отвлечение к ничтожным и жестоким сожителям, и она выплескивает его в диком порыве: «Всех бы вас... в каторгу... смести бы вас, как сор... куда-нибудь в яму». Клещ, наоборот, впервые спокойно рассуждает о превратностях понятия «правда». Разуверившийся в спасительности честности (несмотря на нее, он потерял руку), Татарин отстаивает теперь иной принцип — «не обижай человека!» — и мечтает о времени, которое душе «даст свой закон, новый». Признание Барона служит как бы обобщением всех этих разных выступлений. Сознавшись, что он «никогда и ничего не понимал», жил «как во сне», Барон раздумчиво замечает: «...ведь зачем-нибудь я родился». В подтексте переживаний других — то же недоумение. Оно неожиданно связывает всех присутствующих.

В четвертом акте складывается совсем непохожая на предшествующую атмосфера общения. Люди слушают друг друга, думают сообща, и, если звучит грубая брань, она возникает как результат какого-то внутреннего надлома. Соответственно меняется структура диалога. Исчезает былая фрагментарность, появляется сквозная линия его развития и монологические развернутые высказывания.

Тем не менее никак нельзя сказать, что персонажи пьесы даны здесь качественно иными. Горький не допускает натяжек, не терпит резонерства. Разговор происходит в краткий момент «затишья», раздумья, вызванного трагедией Наташи, арестом Пепла и, главное, тайным уходом Луки.

Сатин — главный герой четвертого действия драмы — также остается верен себе. Предваряя свое «звездное слово», он не без иронии замечает: «Когда я пьян... мне все нравится». Возникший подъем духа недолговечен. Интонация и стилистика речи Сатина указывает на редкое для него взволнованное, даже экзальтированное состояние. «С а т и н: «Молчать! Вы — все — скоты! Дубье... молчать о старике! (Спокойнее.) Ты, Барон,— всех хуже!.. Ты ничего не понимаешь... и — врешь!..» Утрата всегдашней уравновешенности вовсе не снижает значения сатинских мыслей. Они давно копились в душе человека. И только сейчас, поддержанные вниманием окружающих, обрели яркую форму выражения.

Сатин верно расценил двойственность убеждений Луки и сделал далеко идущие выводы о сущности бытия: «Все — в человеке, все для человека! Существует только человек, все же остальное — дело его *рук и его мозга*». Лука *понимал* эту правду, тогда как обитатели ночлежки «*тупы*, как кирпичи». Но мыслящему Луке Сатин не прощал «ложь из жалости» к несостоятельным людям, так как она вела к примирению с сущим — «оправдывала

ту тяжесть, которая раздавила руку рабочего... и обвиняла умирающих с голода». Зрелость суждений всегда отличала Сатина. Однако впервые он поднимается до сознания необходимости совершенствования мира, хотя дальше рассуждений идти, конечно, не может. Постыжение истины завораживает Сатина и тех, кто только что признался в своей былой слепоте. Несовместимость открытия с реальностью для них по-разному мучительна. Религиозный Татарин вдруг отказывается молиться богу. А Актер обрывает собственную жизнь.

По-прежнему темна и грязна ночлежка (но в подвале снята перегородка!). В ней, однако, поселяется какое-то новое чувство — всеобщей взаимосвязанности. Приход Бубнова усиливает это впечатление: «Где — народ? Отчего здесь людей нет? Эй, вылезай... Я... угощаю!» Внешняя причина «отвести душу» — пошлая: у Бубнова появились деньги. Внутреннее состояние этого человека, пришедшего «петь ... всю ночь», полно давней, застарелой горечи: «Запою... заплачу!» В песне: «... мне и хочется на волю, да цепь порвать я не могу...» — все они хотят оторвать свою бесславную судьбу. Вот почему Сатин на неожиданное известие о самоубийстве Актера откликается заключающими драму словами: «Эх.. испортил песню ... дурак!» Столь резкий отзыв на трагедию несчастного имеет и другой смысл. В этой реплике Сатина как бы продолжение его недавних определений своих сожителей: «дубье», «скоты», «тупы, как кирпичи». И все — за то, что они «ничего не понимают». Уход из жизни Актера — результат гибели его иллюзий (надежд на излечение от алкоголизма) — снова шаг человека, не сумевшего осознать подлинной правды.

Каждый из последних трех актов «На дне» кончается смертью: Анны, Костылева, Актера. Эти события свидетельствуют отнюдь не только о нравственно-бытовых устоях «босячества». Важен философский подтекст. В финале второго действия Сатин кричит: «Мертвецы — не слышат! Мертвецы не чувствуют... Кричи... реви... Мертвецы не слышат!...» Прозыбание в ночлежке мало чем отличается от смерти. Обитающие здесь «босяки» так же глухи, слепы, как прах, преданный земле. Движение драмы Горького сопряжено с пробуждением «живых трупов», их слуха, эмоций. В четвертом действии происходят сложные процессы в сонной душе, и люди начинают слышать, чувствовать, что-то понимать. «Кислотой» невеселых раздумий очищается, как «старая, грязная монета», закаляется мысль Сатина. Именно здесь таится главный смысл финала пьесы.

Психологически выразительно воплотил Горький перспективную концепцию человека. Она отвечала актуальным запросам революционной эпохи — эпохи бурного роста народного самосознания. Писатель раскрыл в нешаблонном материале острые философско-нравственные конфликты времени, их поступательное развитие и развенчивание вредных тенденций. В этом свете

Сатин, Барон, Клещ, Настя и др. играют более существенную роль, чем Лука. Старик внутренне статичен. Он приходит в ночлежку с давно сложившейся уверенностью в необходимость выжидательной позиции и уходит, вернее, убегает от попавших в беду людей с тем же убеждением. Оборванные, грязные бродяжки переживают потрясение, узнают, хотя не все, не до конца, но многое. Прежде всего, об опасности жить иллюзиями. Особенно важен момент самосознания тех, кто будто привык к бездумному, стихийному состоянию.

Давно ушло в прошлое «босячество», о котором писал Горький. В наши дни даже в среде тунеядства и порока не встретить трагедий Насти или Актера. Но священная для Горького потребность — пробудить личность, ее способность к размышлению, шире, постижению сущего — не стареет. Да, думается, никогда и не потеряет своей значимости. Ведь для этого человек рожден. Сейчас, когда встала трудная задача перестроить жизнь, человеческие отношения, получили небывалое распространение запросы осмысленной духовной деятельности. Иначе быть не может. Живущие «вслепую», подчиняющиеся неразумным порывам не в силах разобраться в ошибках, увидеть возможные перспективы. На каждом из нас лежит небывалая ответственность — понять переплавляющийся мир. Вот почему, представляется, нельзя проходить мимо неверных определений былого и настоящего. В частности — и горьковской пьесы, мимо попыток идеализировать в ней то, в чем драматург видел зло.

А они, попытки, в последние годы активизировались. Приведем лишь одно суждение о Луке: «Великодушие — основная черта личности старика», — пишет в статье «Человек все может... Перечитывая драму Горького «На дне» Е. Попова (Литературная учеба. — 1987. — № 2).

Авторы, допускающие такие толкования, предают забвению горькую, в результате общения с Лукой, участь Пепла, Наташи, Актера. Не замечают всеобщее притяжение персонажей пьесы к взволнованным словам Сатина в IV акте. Более того, искажают взгляд самого писателя на проблему «утешительства». А главное: сомнению подвергнуто непреходящее значение глубоко чувствующей, думающей личности. Личности, воистину необходимой любой эпохе: и периода создания драмы, и нашей современности. Именно о ней мечтал Горький, когда даже «босяков» привел к соприкосновению с истиной: все достойное на земле — дело человеческих «рук и мозга».

Интересно, почему появилось желание «ревизовать» Горького. Видимо, причин несколько. Одна из них — подозрение в некоей его «симпатии» к рациональному мышлению. Слов нет, умозрительность не способна привести к добрым результатам. Только писатель никогда не был сторонником холодного разума. Ведь «головные» рассуждения Сатина о Человеке подсказаны переживаниями определенных жизненных ситуаций. «Милосердие» же

Луки, обращенное будто к конкретным лицам, на деле равнодушное и унифицированное.

Есть и другая причина. Она подготовлена неверным восприятием своеобразной драматургии Горького. В пьесе «На дне» нет предмета спора, столкновений. Отсутствует и непосредственная взаимооценка героев: их отношения сложились давно, до начала действия. Потому и события происходят как бы помимо воли «ночлежников». Анна умирает, так как давно обречена на это болезнью. Пепел убивает Костылева, не желая того сам, случайно, в драке. Трагедия Наташи — звено в цепи постоянных надругательств над нею Василисы. Персонажи до поры до времени кажутся объединенными лишь общим местом жительства — малым сценическим пространством, условиями существования. Подлинный смысл поведения Луки открывается тоже не сразу. А рядом с озлобленными репликами его «благодетельные» звучат контрастно, человечно. Отсюда и рождается стремление «гуманизировать» этот образ.

Внутренний взрыв, как вытекает из пьесы, созревает постепенно, но неотвратимо. И тогда становится ясным, что предшествующие «спокойные» беседы играли решающую роль не в судьбах, а в душевном состоянии героев. Самое соседство обделенных, доведенных до падения людей с проповедником терпеливого ожидания «лучшего человека» не может не привести к перелому в сознании.

Вслед за Чеховым Горький запечатлел обыденное течение жизни, а в нем глубинные, подспудные психологические процессы. Но, разумеется, — другие и по-другому. В. И. Немирович-Данченко, давший сценическое воплощение драмам обоих писателей, тонко заметил: «Два таких разных. Тот — сладкая тоска солнечного заката, стонущая мечта вырваться из этих будней, мягкость и нежность красок и линий; этот — тоже рвется из тусклого «сегодня», но как? С боевым кличем, с напряженными мускулами, с бодрой радостной верой в «завтра», а в не в «двести — триста лет».

«В БОЛЬШОМ СЕРДЦЕ И ДАЛЕКОЕ — БЛИЗКО»

РОМАН М. ГОРЬКОГО «МАТЬ»

В заключительной сцене ареста Пелагея Ниловна Власова обратилась к массе людей со словами тяжело выстраданной правды: «...мы ничего не знаем, и в страхе — мы всего боимся! Ночь наша жизнь, темная ночь!» Женщина смогла сделать мужественное признание потому, что открыла для себя смысл сущего. О том, как протекал процесс такого открытия, и написан роман «Мать».

Героические события революционного движения — непереносимое условие, источник духовного преображения горьковских ге-

роев. Однако было бы глубокой ошибкой проводить прямую аналогию между идеями пролетарской освободительной борьбы и ростом сознания действующих лиц романа. «Мать» — художественное произведение: все здесь определено человеческими взаимоотношениями и характерами. Конкретная тема — пропагандистская деятельность социалистов — приобретает емкое философско-нравственное звучание. А сами герои живут психологически напряженно и многогранно. Понять путь Ниловны можно лишь с учетом ее сложных поисков. Многие в них созвучно и сегодняшнему дню.

Уже в первоначальной зарисовке слободки выделена главная черта беспросветного существования рабочих — «застарелое чувство подстерегающей злобы», перед которой отступали «одинокие искры неумелой, бессильной мысли». В звероподобном поведении Михаила Власова бессознательная тоска оборачивалась беспредельно разросшейся, «наследственной» «болезнью души». Вполне объяснимой реакцией Пелагеи Ниловны оказались страх, замкнутость. И после смерти мужа для вдовы потекла «странная, молчаливая жизнь, полная смутных дум и опасений, все возрастающих». Сообщение сына о его политической позиции умножило горе и подозрения Ниловны, вызвав привычный для нее отклик: «Опасаться надо людей — ненавидят все друг друга! Живут жадностью, живут завистью. Все рады зло сделать».

Вот исходное душевное состояние Власовой, тем более мучительное, что ей приходится глубоко таить врожденную способность к любви и нежности. Материнское начало оскорблено, попрано не только жестокими социальными условиями, но страшным заблуждением: полное отчуждение от окружающих людей якобы необходимо. Психологически насыщенное, «внутреннее» действие романа начинается с первых признаков возрождения женщины-матери, а набирает высоту — в расцвете ее природного дара любви. С ним писатель связывает перспективу человеческих отношений вообще. Сокровенные, трепетные переживания Ниловны приобретают двудиную значимость: для нее лично и для прояснения качественно нового человеческого общения.

Нередко высказывается неверная точка зрения на поведение Ниловны. Она будто руководствуется вначале слепой привязанностью к сыну, а потом обретает осмысленные революционные устремления. При такой трактовке противопоставляются чувства и разум героини. Ее образ, авторская концепция в целом обидно схематизируются. Для Горького человеческое сознание основано на синтезе мысли и эмоций. Писатель справедливо видит торжество социалистических идеалов лишь там, где они глубоко и индивидуально прочувствованы. Мужание Ниловны-борца есть мужание человека, новые убеждения взращены самоотверженным сердцем женщины. Материнская любовь — почва, смысл, критерий ее революционной практики. Таков поэтический лейтмотив повествования, обусловивший характер авторского мастерства,

символическую содержательность названия романа — «Мать». На первый взгляд развитием фабулы продиктовано в романе появление в доме Власовых Андрея Находки, Наташи, Николая Весовщикова и др. Но сколько здесь художнической прозорливости в выборе психологической ситуации!

«Когда Наташа одевалась в кухне, мать сказала ей:

— Чулочки-то у вас тонки для такого времени! Уж вы позвольте, я вам шерстяные свяжу?

— Спасибо, Пелагея Ниловна! Они кусаются, шерстяные! — ответила Наташа, смеясь.

— А я вам такие, что не будут кусаться! — сказала Власова.

Наташа смотрела на нее, немного прищурив глаза, и этот пристальный взгляд сконфузил мать.

— Вы извините мою глупость, — я ведь от души! — тихо добавила она.

— Славная вы какая! — тоже негромко отозвалась Наташа, быстро пожав ее руку.

— Доброй ночи, ненько! — заглянув ей в глаза, сказал хохол...»

Находка и Наташа (по разным причинам) лишены родительского тепла. Чуткая Ниловна сразу это понимает, проникаясь к ним участием. Сцена первого знакомства с друзьями Павла по борьбе таит в себе большой смысл. Оно успокаивает испугавшуюся было Власову («Кабы все такие были!» — горячо пожелала она), стимулирует всегда присущую Ниловне способность помочь нуждающимся, позволяет впервые ощутить необходимость для Находки, Наташи заботы о них.

Главное, чем венчается этот эпизод, — пробуждение у всех троих подлинной радости дружеских, доверительных контактов. Находка начинает мечтать о встрече с родной, давно бросившей его мать, прощая ей невольную, может быть, жестокость по отношению к себе: «Родить — трудно, научить человека добру еще труднее...» Наташа проникается к Ниловне полным доверием. Самой Ниловне открывается ранее ей неизвестное: «В комнате было как-то особенно хорошо. Мать чувствовала это особенное, неведомое ей, и под журчание голоса Наташи вспоминала шумные вечеринки своей молодости, грубые слова парней...» Почти о том же размышляют товарищи Павла, желая вырваться «к будущему царству доброты сердечной», «жить, как достойно людей». Лишь озлобленный, мрачный Николай Весовщиков воспринимается здесь резким диссонансом. Этого человека Ниловна долго будет чувствовать.

Наметившиеся внутренние связи Власовой с новыми товарищами сына получают в романе дальнейшее развитие. Углубляется нежная привязанность Ниловны к Находке, Наташе. Власова знакомится с другими членами кружка: рабочими Федей Мазиным, Иваном Букиным, Яковом Сомовым, Самойловым и пр., интеллигентами Николаем Ивановичем, Сашенькой, Егором Ива-

новичем. Горький, тонкий психолог, воссоздает каждый раз неповторимую судьбу, характер: отношения с суровой Сашенькой, критичным Николаем Ивановичем, недоверчивым, требовательным кочегаром Михайлой Рыбиным, веселым, общительным и отзывчивым Егором Ивановичем. Очень разные, они вызывают у Ниловны неоднородные чувства и раздумья. Но одинаково ее интересуют. Некогда одинокая, отчужденная от людей, мать начинает жить эмоционально насыщенно.

Влечение Ниловны к человеку воспринимается как восстановление естественных, здоровых проявлений личности. Встрепенулась душа бедной женщины, открыв для себя добро, красоту. Но тем болезненнее переживает теперь она опасность насилия, угрожающую сыну и его друзьям. Так возникает главный вопрос: с кем быть Ниловне. В единении общечеловеческих и революционных проблем — большое достижение Горького.

Для героев романа программа борьбы только зарождается: идет поиск ее форм, средств. Авторское внимание обращено к умственным запросам, нравственным потребностям, волевым решениям новых людей. Их противники оказываются темной силой, стремящейся разрушить этот передовой опыт. В столкновении революционеров с преследующими их властями складывается событийная линия романа: обыск в доме Власовых, история с «болотной копеей», первый арест Павла, подготовка и проведение первомайской демонстрации, арест ее руководителей, суд над ними, обвинительная речь Павла против врагов пролетариата. Все препятствия на пути революции активизируют, однако, инициативу борцов. Автор скупно очерчивает внешнее течение происходящего. Писателя интересуют найденные социалистами принципы поведения, пробуждение индивидуальных способностей каждого. В общении с друзьями Павла Ниловна прояснила свои давние, полузабытые мечты о добре и правде, а отставив их, внесла особую, неповторимую лепту в общее дело.

В разговоре со своим земляком Егором Ивановичем мать впервые упомянула о наметившихся в ее душе изменениях: «Всем трудно!.. Может, только тем, которые понимают, им — легче... Но я тоже понемножку понимаю, чего хотят хорошие-то люди...

— А коли вы это понимаете, мамаша, значит, всем вы им нужны — всем! — серьезно сказал Егор».

Так, от скромных представлений: «хороший человек», «правда жизни» — Ниловна идет дальше — учится «сама себя видеть». Вскоре после признания, сделанного Егору, она говорит Находке о новом, куда более серьезном своем понимании революционеров: «Нечистая она, наша бабья любовь!.. Любим мы то, что нам надо. А вот смотрю я на вас, — о матери вы тоскуете, — зачем она вам? И все другие люди за народ страдают, в тюрьмы идут и в Сибирь, умирают... Девушки молодые ходят ночью одни, по грязи, по снегу, в дождик, — идут семь верст из города к нам. Кто их гонит, кто толкает? Любят они! Вот они — чисто любят! Веруют!

Веруют, Андрюша! А я — не умею так! Я люблю свое, близкое!» На что Находка справедливо замечает: «Вы можете!.. Все любят близкое, но в большом сердце и далекое — близко! Вы много можете. Велико у вас материнское...» И тут же советует Ниловне «приласкать Весовщикова», который озлоблен против людей.

Весовщикоivu Ниловна не успела помочь, это сделала Сашенька. Но сама Ниловна идет дорогой, которую предсказали и Егор, и Андрей. В ее сознании революционеры отождествляются с другими священными для матери понятиями — детьми. «...Людито, я говорю! — вдруг с удивлением воскликнула она. — Ведь как привыкли! Оторвали от них детей, посадили в тюрьму, а они — ничего, пришли, сидят, жд́ут, разговаривают, — а?» Сыну Ниловна взволнованно говорит: «Разве может мать не жалеть? Не может. Всех жалко мне! Все вы — родные, все — достойные! И кто пожалеет вас, кроме меня?.. Ты идешь, за тобой — другие, все бросили, пошли...» Эта особенность Ниловны приобретает грандиозный смысл, потому что сама революция раскрывается писателем движением к нравственному очищению мира. Находка высказывает близкую автору и неоднократно затем повторенную мысль: «Растет новое сердце... новое сердце в жизни растет». Слободская вдова владеет даром самоотверженной человечности.

Горький тесно связывает социальные понятия «революция», «борьба» с другими, этическими: «любовь», «вера», «душа». Именно в их единении видел писатель смысл новой жизненной программы. Главная героиня романа делает для себя воистину небывалое открытие. Исконно затаенные человеком в себе переживания, чувства оказываются необходимыми многим в их общей деятельности. Не случайно с таким эмоциональным подъемом звучит речь Ниловны: «Все они — чисто любят! Веруют!»; «Вы все родные, все достойные!» Женщина, действительно, поражена: нет разрыва между ее внутренними потребностями любить, жалеть и широкими запросами мира. Вот как представлял себе писатель достижения социалистов.

С другой стороны, в романе проясняются сложные философско-нравственные проблемы. Можно ли любить без веры? Нет, — отвечает Ниловна, вернее, ее устами сам автор. Чистое чувство всегда основано на вере, сопряжено с душевной чистотой, самоотдачей. Только поэтому рождаются небывалые силы человека, а далекое становится ему близким. Нельзя разделять любовь и жалость — тоже немаловажные наблюдения Ниловны. Жалость здесь не унижительная забота о слабом, а результат глубокого понимания испытаний, трудностей, выпавших на долю сильных. Гордиться ими и помогать — вечные основы любви, в том числе материнской. Можно ли пройти мимо этого опыта сердца?

Ниловна принимает посильное для себя участие в пропагандистской работе: проносит на фабрику листовки, переправляет в деревни политическую литературу. Но роль этой женщины несравненно более весома. Именно она, благодаря своему кон-

кретному жизненному опыту и характеру, ощущает переживаемый момент как победу новой, молодой веры в грядущее. Вот почему социалисты отождествляются с детьми в сознании матери. На первомайской демонстрации, после ареста Павла и его товарищей, Ниловна обратилась к собравшейся толпе со словами, которые «вспыхивали, теснились, зажигая настойчивое, властное желание сказать их, прокричать»: «Идут в мире дети наши к радости... Не отходите от них, не отрекайтесь, не оставляйте детей своих на одиноком пути. Пожалейте себя ... поверьте сыновним сердцам — они правду родили, ради ее погибают». Мудростью чувства поражает Власова своих слушателей. Она подтверждает вечными, всечеловеческими законами жизни пока еще многим непонятную революционную деятельность. В таком, единственно ей присущем качестве Ниловна незаменима и прекрасна как личность. Это живо чувствуют все, в том числе профессиональные борцы за свободу.

Внутренний рост Ниловны исчисляется не степенью приобщения к теории или практике освободительного движения. Горький не допускает ложных акцентов. Малограмотная женщина лелеет в себе, а затем осуществляет желание открыть людям красоту подвига, его необходимость для единения народа на пути к свободе. Оказавшись в деревне свидетелем избиения и ареста Михайлы Рыбина, Власова находит ищущих правду крестьян — Степана и Татьяну Чумаковых, Петра, отдает им привезенную для Рыбина литературу и рассказывает о тех героях пролетарского дела, кто «на малом не помирится, не остановится, пока не одолеет все обманы, всю злобу и жадность». В свой рассказ Ниловна вложила «обилие любви, так поздно разбуженной в ее груди тревожными толчками жизни, и сама с горячей радостью любовалась людьми, которые вставали в памяти, освещенные и украшенные ее чувством».

Искреннее восхищение подвижничеством, ощущение родственных связей между верящими в победу, которую «вся жизнь хочет», выделяют Ниловну среди других героев. Неоднократно показывает автор, как взволнованно сопереживали ей слушатели: вдумчивый Николай Иванович, бунтующий Рыбин, сомневающиеся Чумаковы, тоскующая по сыну Людмила. Душевным взлетом Власовой становится ее поведение во время ареста. Разбрасывая листовки с опечатанной речью сына, она принимает побои жандармов. Но в «ожогах боли» «глаза ее не угасали и видели много других глаз — они горели знакомым ей смелым, острым огнем, — родным ее сердцу огнем». От огненных чувств матери исходит столь же огненная вера в достижения ее сыновей: «Душу воскресшую — не убьют», «Не зальют кровью разума!», «Морями крови не угасят правды!». На отважную стойкость женщины «кто-то ответил ей громким рыданием».

Особый психологический аспект, в котором раскрыт центральный образ, определил своеобразие романа, его проблематику, то-

нальность, краски изображения. Писатель пристально прослеживает внутреннее состояние своей героини, ее реакцию на происходящее. И чем далее развиваются события, тем более глубокими становятся ее переживания. Для их воссоздания найдены выразительные детали, сопоставления, емкое слово.

На суде Павла у Ниловны «напряжение вдруг рассеялось, тело обняло душевной истомой усталости, задрожала бровь, и на лбу выступил пот. Тягостное чувство разочарования и обиды хлынуло в сердце и быстро переродилось в угнетающее душу презрение к судьям и суду». Встретившись с рабочими-единомышленниками сына, «она улыбалась, пожимала руки, кланялась, и хорошие, светлые слезы сжимали горло, ноги ее дрожали от усталости, но сердце, насыщенное радостью, все поглощая, отражало впечатления, подобно светлому лику озера». После преодоления мучительного волнения за сына Ниловне «хотелось говорить обо всем, много, радостно, со смутным чувством благодарности кому-то неизвестному за все, что сошло в душу и рдело там вечерним предзакатным светом». В разговоре с Людмилой мать «улыбалась, но ее улыбка неясно отразилась на лице Людмилы. Мать почувствовала, что Людмила охлаждает ее радость своей сдержанностью; и у нее вдруг возникло упрямое желание перелить в эту суровую душу огонь свой».

Постоянно, в заключительной сцене особенно, внутреннее состояние Власовой передается средствами каких-то очень сильных сравнений и ассоциаций. Неугасающие, «горящие острым огнем» глаза матери, ее сердце — подобное «светлому лику озера», чувство радости — «рдеющее предзакатным светом». Да и речь женщины под стать ощущениям: исполнена восклицаний, необычных контрастов (душа — убийство; разум — кровь и т. д.). Может возникнуть предположение (в дооктябрьской критике об этом писали), что образ героини романтизирован. Что ж, определенная переключка с поэтикой горьковских легенд и песен есть. Однако в романе психологически точно мотивирована некоторая экзальтация в переживаниях Ниловны. Она сама поражена открывшейся ее внутреннему взору жизни. После замкнутости, недоверия, страха неожиданная раскованность чувств почти опьяняет мать. Кроме того, вовсе не всегда, даже не часто Власова испытывает подобные душевные взлеты. На ее долю выпадает много слез, «ожогов боли», душевной усталости, волнений. И тогда звучат совсем иные ноты в повествовании, а лицо Ниловны как бы тускнеет, сереет.

Перед читателем — богатое, динамично изменяющееся внутреннее бытие человека. Интересом к нему автора и определен главным принципом повествования — все события и конфликты «пропущены» сквозь восприятие Ниловны. Ее материнскими глазами увидены люди, ее самоотверженными чувствами измерены их радости и печали, свершения и разочарования. Чуткое внимание женщины высвечивает сложные, всегда и для всех важные психо-

логические процессы. Такое изображение революционного движения придает роману непреходящий смысл, волнующий и в наши дни.

Ниловна уловила нечто совершенно новое в поведении друзей Павла: «... вы знаете пути к сердцу человеческому. Все в человеке перед вами открывается без робости и опасений...» Доверительное общение становится источником небывалого, духовного союза, причем не узкоизбранного, а массового. В его лоне извечные людские страдания — в неправом обществе, подневольном труде, противоречивой семье, несчастной любви — обретают перспективу преодоления. В свете совершенствования общественных и личностных отношений людей разрешаются серьезные социальные конфликты романа.

Успех пролетарской борьбы исторически прозорливо связан с объединением рабочих и передовой интеллигенции. Писатель, однако, не умалчивает о первоначальных трудностях. Сравнивая настрой слободских собраний со спорами, которые велись Николаем Ивановичем и его гостями в городе, Ниловна ощущает существенную разницу: «...когда в слободке говорили о добре, его брали круглым, в целом, а здесь все разбивалось на куски и мельчало; там глубже и сильнее чувствовали, здесь была область острых, все разрушающих дум. И здесь больше говорили о разрушении старого, а там мечтали о новом, от этого речи сына и Андрея ближе, понятнее ей...» Стремление отыскать в текущих днях зерна будущей гармонии очевидно. Поэтому дальнейшее сближение идейных союзников — рабочих и интеллигентов (что и составляет содержание романа) — сложный процесс.

Горьковские герои ищут оптимальный вариант взаимопонимания. Суховатая требовательность Сашеньки, вполне объяснимая ее личной судьбой — разрывом с дворянской семьей, вызывает критическую оценку Находки: «Она не понимает, что она должна, а мы — хотим и можем». Ниловна сразу отмечает: какую-то развязность, внешнее панибратство Николая Ивановича, не умеющего найти нужный тон в разговоре с рабочими; отсутствие простоты, задушевности в рассуждениях его сестры Софьи; отстраненную сдержанность Людмилы, мучительно переносящей большое горе (ее сын остался с мужем — товарищем прокурора). Все они проявляют удивительную преданность освободительному движению, самоотверженность борцов. Но для успеха общего дела необходимы небывало тесные контакты между деятелями революции, раскованность их душевных сил. Только в этом случае интеллигенция сможет служить народному делу и одновременно сама приобщаться к начавшейся перестройке мира и человека.

Отношения Николая Ивановича, Сашеньки, Софьи, Людмилы с народом, прежде всего с Ниловной, позволяют увидеть зарождение какой-то новой близости между ними. Поначалу вызывающие сомнения матери, эти люди постепенно открывают свою душу и становятся как бы ее детьми. В этом влечении друг к другу

важно внутреннее состояние обеих сторон. С волнением слушают Ниловна, Рыбин, деревенские парни Ефим, Игнат, Яков, Савелий рассказ Софьи, сумевшей разбудить в них «всех обнявшее чувство», глубокую благодарность к тем, кто несет «дары честного разума, дары любви к правде». Сама Софья ощущает перелом в себе — «смущение, целомудренную скромность» перед лицом народа, «всей земли». В разговоре с Людмилой Ниловна неожиданно для себя признается: «... вы, Николай Иванович, все люди правды — тоже рядом! Вдруг люди стали родными, — понимаю всех. Слов не понимаю, а все другое — понимаю!» Людмила отвечает ей порывом не меньшей искренности. Сашенька, преодолевая свое раздражение против «грубого и темного», мещански озлобленного Весовщикова, находит доступ к его сердцу, а победу над его сомнениями воспринимает как личное счастье. В этот момент девушка указывает на присущую себе, Софье, Людмиле и др. особенность поведения, которая постоянно беспокоила Ниловну: «Мы, может быть, слишком бережливы в трате своих чувств, много живем мыслью, и это несколько искажает нас...»

Единение двух нерасторжимых для гармонического сознания функций — мысли и чувства, разума и эмоций — определяет в романе путь исканий почти всех героев-революционеров. После неудачи Павла в деле «с болотной копейкой» много испытавший Рыбин говорит ему: «Ты хорошо говоришь, да — не сердцу — вот! Надо в сердце, в самую глубину искру бросить. Не возьмешь людей разумом, не по ноге обувь — тонка, узка!» В словах Рыбина есть правда: необходимо «в крови омытое слово», именно страстью веры вызывали жаркий отклик в массах непритязательные речи Ниловны и самого Рыбина. Но в его позиции видно и опасное заблуждение — сомнение в разуме. Бессознательная, стихийная ненависть Весовщикова отдалила его от общего дела. Недоверие к теории социальной борьбы, стремление Рыбина найти какую-то особую, «мужицкую» истину обрекло эту сильную натуру на трагические испытания. Не случайно Власов в споре с Рыбиным убежденно повторяет: «Только разум освободит человека». Павел настойчиво учится, чтобы затем учить других. Эмоции, не опирающиеся на прочный фундамент знаний, не менее опасны, чем сухо-рационалистические решения, не учитывающие нравственных запросов личности.

Горький очень далек от умозрительных утверждений. Уместно заявленная Павлом вера в разум, самоотверженная деятельность стойкого революционера — еще не полная победа нового мировоззрения. В романе есть ключевые сцены, освещающие мучительное преодоление Павлом Власовым и Андреем Находкой ошибочных, унижающих их представлений.

Павел в своем поклонении будущим великим свершениям человечества жестоко обрывает Ниловну, испуганную предстоящей демонстрацией, вопросом: «Когда будут матери, которые и на смерть пошлют своих детей с радостью?..» «Героическая поза»

ведет и к еще более резкому выпадку Павла против родной матери: «Есть любовь, которая мешает человеку жить...» — чеканит он эгоистичную фразу. Находка остроумно определяет поведение друга: «Он, видите, надел новую жилетку, и она ему очень нравиться, вот он ходит, выпуча живот, и всех толкает: а посмотрите, какая у меня жилетка!» Насмешливый намек на чисто внешнюю и самонадеянную новизну суждений ясен. В другом случае, когда речь заходит об отказе Павла от женитьбы на любимой и любящей его Сашеньке, Находка называет Павла «редким», «железным человеком». Аскетизм Павла воспринимается ненужным максимализмом, мешающим раскрыться его душевной красоте, даже мысли. Не случайно Ниловна ощущает сына «закрытым». Правда, эта позиция Павла в какой-то мере объясняется тяжестью избранного им пути. Но писатель и его герои отчетливо понимают необходимость глубинной переплавки человеческого общения во всех его сферах. Позже у Павла зарождается особое чувство к матери. Однако осуществление принципиально новых нравственных отношений в браке, семье, любви остаются задачей будущего.

Болезненная реакция на собственный поступок мучает и Андрея Находку. Он не может простить себе ненависть к маленькому, глупому и гаденькому Исаю. За постоянные подлости, предательство, помощь полиции табельщика бьют по голове, слабый Исай умирает. «Знать, что убивают, и не помешать» — вот «поганое пятно», которое Находка, по его словам, «всю жизнь, наверное, не смоеет». Он испытывает отвращение к своему поведению и одновременно видит необходимость в любой защите борющихся рабочих: «По дороге вперед и против самого себя идти приходится». Старый, христианский гуманизм терпит крах, появляется мечта об ином времени, «когда люди станут любоваться друг другом». Раздумья Андрея разделяют Павел и Ниловна. Но все трое не могут принять подлые законы изуродованной жизни: «Видишь, как поставлены люди друг против друга? Не хочешь, а — бей! И кого? Такого же бесправного человека. Он еще несчастнее тебя, потому что — глуп. Полиция, жандармы, шпионы — все это наши враги, — а все они такие же люди, как мы, так же сосут из них кровь, и так же не считают за людей», — страстно говорит Павел. На гнусное «убийство душ» следует реагировать их коренным перевоспитанием. Но полная гармония личности пока далекая перспектива.

Герои романа готовят себя к решению конкретно-социальных и «вечных» вопросов: жизни и смерти, любви и ненависти, свободы и власти, рассудка и чувства, познания и деяния и т. д. Необъятность духовных устремлений ведет к своеобразному авторскому поиску ранее уже определившегося положительного опыта. Его носителями в разных ситуациях становятся многие персонажи. Объемно развернуто, скажем, восприятие Ниловной, Людмилы и др. «доброе, чуткое, милое» Егора Ивановича, долгие годы питавшего жаждающих от щедрот своего прозорливого ума и скромного мужества. Повествование в целом как бы крепится на свое-

образных вехах — нравственных свершениях широкого круга людей, Ниловны особенно. Поэтому свою речь на суде Павел закончил спокойной уверенностью в наступившее с революционной деятельностью «обновление жизни», единение «разрушенного мира» под влиянием пролетарского сознания: «оно растет, оно развивается безостановочно, все быстрее оно разгорается и увлекает за собой все лучшее, все духовно здоровое даже из вашей (защитников буржуазного строя.—Л. С.) среды».

Создавая роман о новых людях, Горький отнюдь не идеализировал их. Ему было важно показать созревшее желание кардинально перестроить общество, понимание тех порочных его основ, которые подлежат уничтожению. Кроме того, передать внутреннюю способность человека к мужественной деятельности. Вот почему под авторским «микроскопом» оказываются прежде всего душевное состояние героя, борение его мыслей и чувств, тяга к красоте, справедливости, добру.

Прекрасное в человеке и для человека — стержневая мысль Горького. В ее воплощении образ Ниловны играет ведущую роль. И благодаря, конечно же, ее материнскому участию к окружающим, и в силу острого интереса к «огромному, неведомому, чудесному», что возбуждало «проснувшуюся голодную душу женщины обилием богатств, неисчислимостью красот». Поэтому она жалеет тех, кому были чужды подобные открытия: «Люди мечутся — ничего не знают, ничем не могут любоваться, ни времени у них на это, ни охоты. Сколько могли бы взять радости, если бы знали, как земля богата, как много на ней удивительного живет!»

Ниловна причисляет себя, и не без основания, к «людям черной жизни», которые понимают все, а сказать не могут. Это острое самонаблюдение возникает не само по себе. О своей неспособности к выражению мысли мать догадалась под влиянием игры на фортепьяно Софьи. Сначала ухо Ниловны не могло уловить гармонии: «Мать не трогали эти звуки, в их течении она слышала только звенящий хаос». Но потом музыка вызвала воспоминания, грустные, болезненные. Тогда-то Ниловна и почувствовала желание передать их Софье, Николаю Ивановичу. Чем больше слушала мать фортепьянные пьесы, тем быстрее в ее сердце росли «волны дум», цвели слова, «разбуженные силой звуков». Романтическое чувство Софьи к природе тоже волновало Ниловну своей необычностью, и она «неволью жалась» к Софье, «стараясь идти в ногу».

Зримо, конкретно запечатлено здесь нелегкое духовное пробуждение темной женщины. Но прекрасны эти страницы романа и другой, общечеловеческой правдой. Убедительно передано «вживание» в гармонию серьезного музыкального произведения. Именно так любой из нас, захваченный появившимся вдруг настроением, начинает понимать даже неизвестного себе композитора-классика.

Рождение эстетического чувства заметно обогащает представление Ниловны о мире. Мать испытывает сначала растерянность, затем благодарную привязанность к Николаю Ивановичу и Софье. Они приоткрыли перед нею красоту природы, магию искусства, величие человеческого познания.

Писатель не приукрашает скромные возможности женщины. «Теплые волны» музыки постепенно вызывают у нее воспоминания и мечты, книги — восхищение сведениями о земных сокровищах, природа — любование красками и звуками. Самозабвенно рассматривает Ниловна иллюстрации к научным трудам по зоологии и ботанике, слушает, как мудрую легенду, рассказы об истории человечества. Расширяются горизонты восприятия сущего, растет тяготение к Прекрасному. Показательно: впервые именно Николаю Ивановичу и Софье доверяет мать признание о состоянии своей души, а чуть позже «все чаще ощущает требовательное желание своим языком говорить людям о несправедливостях жизни». Духовное развитие активизирует пропагандистскую инициативу Власовой. Обоснованно вторая часть романа (новый этап революционных достижений) начинается переселением Ниловны в город, к Николаю Ивановичу, т. е. сближением с ним и Софьей.

В переживаниях и раздумьях героев романа есть и немало созвучного нашим современникам. Разве не близки взволнованные мысли Ниловны: о человеческом равнодушии к земной красоте, об ответственности за будущее детей следующих поколений, о необходимости найти новые контакты между бессмысленно «мечущимися» людьми, воспитать их чувства друг к другу, интересы — персонажам, скажем, знаменитых повестей В. Распутина «Последний срок», «Прощание с Матерой», «Пожар»? И не родственной ли Власовой мудростью сердца поражают распутинские Анна, Дарья, Иван Петрович?

Наметившиеся связи не исключают, разумеется, глубинных различий. Горький писал о совершенно иной эпохе, раскрыл качественно другие общественные истоки печальных явлений, отразил в обстановке революции могучие стимулы перестройки жизни. Боль Распутина, и он здесь не одинок, рождена его обеспокоенным наблюдением за периодом социального и духовного застоя в деревне. Между тем сам факт глубокого понимания такого застоя, острой потребности в пробуждении сознания широких масс снова отсылает нас к опыту автора «Матери».

Горький и советское искусство слова — большая тема. В романе «Мать» объемно поставлена проблема нового общества — его коллективных и личностных отношений, психологических, нравственных, эстетических основ. Подобные идеалы, частично давно утвержденные передовой человеческой мыслью, в большой мере были прояснены в революции и социалистическом строительстве. Вслед за Горьким их воплотила и классическая советская литература. Но путь к будущему продолжает волновать своими

свершениями и противоречиями. Прогнозы Горького не теряют своего значения и для нас. Прежде всего — в силу плодотворных художественных принципов писателя.

Вспомним классическую формулировку Ф. Энгельса: «... реализм предполагает, помимо правдивости деталей, правдивое воспроизведение типичных характеров в типичных обстоятельствах». И далее понятие типичности уточняется как объединяющее в себе все, что «вписано в историю и должно поэтому занять свое место в области реализма».

Горьковское творчество складывалось в этом русле. Роман и возник на конкретном материале выступлений пролетарских деятелей в Сормове (П. Заломова и его матери). В «Матери», однако, нашли свое выражение не только характерные для них, уже «вписанные в историю» явления. Основное внимание писателя сосредоточено на идее о преображении мира. Главным для Власова, Ниловны стало созидание новых форм существования. Горький изображает жизнь в ее революционном развитии. Причем определение «революционное» относится не к содержанию, а к качеству процесса: не постепенный, эволюционный, но революционный, протекающий в результате противоборства сил, скачкообразный, приводящий к зарождению и победе прогрессивных начал. Такой художественный метод был воспринят как реализм нового типа, позже получивший не очень удачное название — социалистический.

Вдумаемся в эти положения. Изображение жизни в ее революционном развитии предполагает отнюдь не обязательное обращение к событиям классовой борьбы. Раскрытие чисто внешней смены периодов и фактов освободительного движения ничего общего с проникновением в его закономерности не имеет. С другой стороны, чисто лирические произведения, посвященные, например, любви, могут передать объективно важную тенденцию переплавляющейся духовной атмосферы времени. Вот почему такой значительной воспринимается в горьковском романе самая утонченная область человеческого бытия — область чувств, переживаний.

В романе «Мать» воссоздано начало грандиозных социально-психологических смещений. Дальнейший их ход динамичен, изменчив, исторически обусловлен, имеет свою диалектику художественного восприятия. Но пульс открытого Горьким человеческого поиска всегда отчетливо слышен в литературе. Мысленная переключка героев, разделенных чуть ли не столетием, героев Горького и современных писателей, — серьезное тому подтверждение.

СОВЕТУЕМ ПРОЧИТАТЬ

Наследие М. Горького и современность.— М., 1986.

Кто хочет услышать живое слово М. Горького — не писателя, а человека, — пусть обратится к этому сборнику. В этом издании опубликованы: переписка М. Горького с А. М. Коллонтай, болгарским революционером Р. М. Аврамовичем.

вым; воспоминания о пребывании писателя в Италии, а также — статьи о его первых литературных шагах. Для читателя сборника откроются новые страницы эпохи рубежа веков.

Калустова Н. Г. Сердце матери и правда революции.— М., 1985.

В книге вы познакомитесь с размышлениями Горького по сложным нравственно-этическим вопросам, рожденным революционным временем и определившим эстетический поиск писателя.

Работу отличает внимание к горьковским текстам (романа «Мать» в частности), широта их сопоставлений.

Волков А. А. «В. И. Ленин и М. Горький».— 2-е изд.— М., 1974.

Глубже понять путь писателя в жизни и искусстве вам поможет эта книга. Вдумчиво и правдиво рассказано в ней об отношениях двух великих современников, о многих острых моментах горьковского восприятия революции.

«НЕ МОЖЕТ СЕРДЦЕ ЖИТЬ ПОКОЕМ...»

ПОЭЗИЯ АЛЕКСАНДРА БЛОКА

Александр Блок... Его имя, особый мир его поэзии приходят к нам в юности. Это первая пора его постижений. Потом все новые и новые грани этого мира открываются читателям. Блок неисчерпаем, как сама жизнь. Замечательные слова сказал о нем А. М. Горький: «Это настоящий, волею божьей поэт и человек бесстрашной искренности».

Свое творчество А. А. Блок осмыслял в его единстве, называя все написанное романом в стихах, а трехтомник, в который объединил все: лирику, драмы, поэмы — «трилогией вочеловеченья». Поэтому каждое отдельно взятое стихотворение поэта нужно рассматривать в контексте цикла, к которому оно относится, а цикл в единстве с его общей творческой эволюцией. А Блок наиболее ярко из поэтов-современников воплотил тенденцию поэзии начала века к укрупнению формы: соединение отдельных лирических стихотворений в циклы, появление нового жанра — лирическая поэма (или «поэмка», по определению В. Брюсова). Главная тема «трилогии» Блока — путь лирического героя к «вочеловеченью», т. е. отстраненного от жизненных реалий мистического мировосприятия к стремлению понять и разделить чаяния народа, от любви, преклонения перед Вечной Женственностью, Прекрасной Дамой к реальной, действенной любви к Родине, России. Этот путь был необычайно труден, полон противоречий. Но всегда в творчестве, как и в жизни, Блок честен и мужествен. И каждое его стихотворение — это страница большой книги, тема которой — жизнь. Блок дебютировал в 1902 году стихотворным циклом «Из посвящений» в журнале мистико-религиозного направления «Новый путь». Выбор этого органа печати не был случайным. Ранний период творчества поэта прошел под знаком мис-

тически окрашенных мечтаний. В то время Блок, как и А. Белый, С. Соловьев, находился под влиянием идеалистической философии Владимира Соловьева, уводившей от реальности в «миры иные». Кроме того, поэтом овладевают модные среди символистов идеи близкого конца света. Об этом писали Ф. Сологуб, Д. Мережковский и др.

В 1898—1904 годах Александр Блок создает первый цикл — «Стихи о Прекрасной Даме». Позднее эти стихи составят первую книгу поэта. Прекрасная Дама — воплощение вечной женственности, вечный идеал красоты. Лирический герой — слугитель Прекрасной Дамы, ожидающий грядущего преображения жизни. Надежды на пришествие «вечной женственности» свидетельствуют о неудовлетворенности Блока действительностью. Поэт хочет замкнуться на личных переживаниях, отрешиться от всего земного:

Предчувствую Тебя. Года проходят мимо —
Все в облике одном предчувствую Тебя.
Весь горизонт в огне — и ясен нестерпимо,
И молча жду,— тоскуя и любя.

Так уже в первой книге появляется мотив тревоги, ощущения близкой катастрофы, одиночества, тоски:

Все жду призыва, ишу ответа,
Но странно длится земли молчанье.

Отрешенность от реального мира в «Стихах о Прекрасной Даме» сказывается во всем строе поэтической речи Блока. Язык этих стихов соответствует фантастичности и загадочности изображаемого: *кто-то, где-то, что-то*, предложения неопределенно-личные: *говорили короткие речи, к ночи ждали странных вестей, нездешние образы*; особенные эпитеты: *руки незримые, сны невозможные, шаги несуществующие* и т. д.

И все-таки, несмотря на отвлеченный характер главного образа цикла — Прекрасной Дамы, он возник в сознании поэта в результате влюбленности в реальную, земную девушку — Л. Д. Менделееву. В некоторых стихах этот реальный образ проступает сквозь завесу тайны:

Мы встречались с тобой на закате,
Ты веслом рассекала залив.
Я любил твоё белое платье,
Утонченность мечты разлюбив.

«Стихи о Прекрасной Даме» были попыткой поэта разобраться в вопросах, которые будут волновать его на протяжении всей жизни: о назначении человека, о его пути, о достижении прекрасного. Поэтому так глубоко вглядывается он в свою душу, так

напряженно ищет свою Прекрасную Даму, так трагически воспринимает малейшее изменение в отношениях с ней.

В начале 900-х годов поэт открывает для себя кричащие противоречия реальной действительности. Это изменяет весь строй его поэтического мира. Стихотворение «Фабрика» (1903) входит в цикл «Распутья» (1902—1904). Это второй цикл стихотворений Блока, уже само название говорит о переплавке прежних идеалов, о поиске новых путей, пока еще неизвестных. Принимает новый облик лирический герой. Он то по-прежнему рыцарь, слугитель Прекрасной Дамы, то Арлекин в пестрых лоскутках, «белый, красный», кривляющийся на распутьях, то трагически раздвоенная личность (вспомним стихотворение «Двойник»). Значительно изменяется и Прекрасная Дама — она все чаще земная девушка, а в некоторых стихотворениях подруга Арлекина — Коломбина. Самое, пожалуй, важное в «Распутьях» — метаморфоза, произошедшая с окружающим миром. Интересно, хотя и не совсем точно, сказал об этом в своей книге о Блоке К. И. Чуковский: «... серафим из своего беспредметного мира упал прямо в петербургскую ночь. И с ним случилось чудо: он увидел людей». «Распутья», действительно, воспринимаются поэмой познания конкретной жизни. Она еще не понята, но стремление проникнуть в тайны живого мира главенствует. Нет прежней веры, но нет и новой. На смену возвышенному поклонению пришла тревога. Все непонятно и страшно. Появляются в стихах необычные фигуры: черный человек, красный карлик, бледные девушки, умирающий на цыганском возу бедняк и женщина-самоубийца. И над всем царит грозный город. «И меня поглотили дома...» К прежнему нет возврата. Не случайно заканчивается цикл смертью героини, которой прежде поклонялся Блок. Поэт пристально всматривается в новый мир и по-своему, по-блоковски рассказывает о нем.

В соседнем доме окна желты.
По вечерам — по вечерам
Скрипят задумчивые болты,
Подходят люди к воротам.

— так начинается стихотворение «Фабрика». Слово «желты» сразу привлекает внимание своей орфографией. А. Блок говорил, что в поэзии нет ничего случайного, ни одной запятой. Так вот: эпитет «желтый» («о» под ударением) использует поэт для выражения чувств негативных — отвращения, осуждения (в отличие, скажем, от природной желтизны). Другой «говорящий» эпитет стихотворения — «черный». «Недвижный кто-то, черный кто-то» — воплощение страшных сил, насилия, надругательства над людьми, причем сил застывших, устойчивых. Черный, темный — всегда олицетворение сил зла, тьмы. Здесь не назван этот «кто-то»: это и фабричный гудок («Он медным голосом зовет»), и те неизвестные, которые «в желтых окнах засмеются, что этих нищих

провели». Но символика стихотворения всем понятна. Совсем не обязательно разъяснять, кто именно заставляет народ сгибать «измученные спины». Такая недоговоренность, жуткая таинственность только усиливают эмоциональное воздействие на читающих.

Всего четыре строфы в стихотворении «Фабрика», но ясно, на чьей стороне симпатии автора, кому он сочувствует, сострадает, хотя лирическому герою посвящена всего одна строчка: «Я слышу все с моей вершины». Но в том, как рассказано о судьбе рабочих фабрики, проявляется характер мыслей и чувств героя. Проследим внутреннюю динамику стихотворения. Первая строфа — информационная. Речь в ней идет о чем-то, кажется, непонятном. Что за дом? Какие ворота? Во второй — нагнетается это впечатление неизвестности, а значит, опасности. Усиление эмоционального воздействия достигается повторами: *по вечерам — по вечерам, кто-то — кто-то, а на стене — а на стене*. И завершается стихотворение строфой, в которой торжествуют темные силы («...в жолтых окнах засмеются»). Но рядом с этими «неназванными» — ужасающая своей обыденностью картина не только эксплуатации народа, но и его покорности, смирения:

Они войдут и разбредутся,
Навалят на спины кули.

То, что рабочие обмануты, воспринимается как вывод автора. Поэтому сила впечатления от стихов необыкновенно велика.

Мотивы «Фабрики» получают свое развитие в творчестве Блока в период революционного подъема 1905 года. Место действия стихотворений — город. Каков же город Блока? Серый, туманный... У него *серо-каменное тело, тусклые* площади, жители — *серые виденья мокрой скуки*. Переулки, улицы, тротуары. Жизнь кошмарна. «Забвенье купить» могут только люди, предающиеся пьянству, разврату, или самоубийцы. За картинами блоковского города узнается город конкретный — Петербург. Наиболее ярко петербургский колорит ощущается в стихотворениях «Петр» (1904) и «Вися над городом всемирным...» (1905). С серыми красками города контрастирует красный цвет. Вначале это цвет тревоги, потом — мятежа. «Равнодушие Александра Александровича к окружающей жизни сменилось живым интересом ко всему происходящему», — пишет о днях 1905 года биограф поэта, его родная тетка М. А. Бекетова. — На одной из демонстраций А. Блок нес впереди процессии красный флаг. Раздел его новой книги «Нечаянная радость» носит название «1905». Среди других произведений выделяются разоблачающие застойное царство «жирных» «Еще прекрасно серое небо...» (1905), «Я вам поведал неземное...» и др. Особенно ярким, исполненным ненависти к буржуазии воспринимается стихотворение «Сытые» (1905). В нем чрезвычайно важна деталь — «свет потух». С одной стороны, это деталь реалистическая: бастуют рабочие, строятся баррикады, отключили электричество, с другой — символическая:

кончилась прежняя паразитическая жизнь «сытых». С ядовитой иронией говорит Блок о своих «героях»:

Шипят пергаментные речи,
С трудом шевелятся мозги.
Так негодует все, что сыто,
Тоскует сытость важных чрев:
Ведь опрокинуто корыто,
Встревожен их прогнивший хлев!
Теперь им выпал скудный жребий:
Их дом стоит неосвещен,
И жгут им слух мольбы о хлебе
И красный смех чужих знамен!

С самыми презируемыми животными сравнивает поэт «сытых», которые «скучали, и не жили, И мяли белые цветы», заражая все вокруг своей бездуховностью. Что-то трупное, как в «Плясках смерти», читается в их облике: *желтые круги* на лицах, *пергаментные речи*, ...*чистым детям неприлично их старой скуке подражать*. Образ детей не случаен. Антидуховность, мечанство противопоставляются чистоте, росту. Автор развенчивает прежде всего внутреннее убожество. А революция воспринимается как путь духовного обогащения человека. Симпатия поэта на стороне тех, «красный смех» чьих знамен разрушает сытое прозябание избранных, задвигает их на задворки жизни.

Новые ритмы, мятежные настроения созвучны музы Блока. Но не всегда герои революции понятны поэту, он мучается подозрением о разрушительности стихии народного движения. Поэтому в стихотворении «Митинг» самый распространенный эпитет *серый*, т. е. что-то смутное, неясное. Герой стихотворения — пропагандист — *серый, как ночные своды*, зрачки глаз его *тусклые, слова запыленные*. Но все же для Блока он герой, пусть не понятый толпой, но верящий в идею. Его смерть величественна:

И были строги и спокойны
открытые зрачки,
Над ними вытянулись стройно
Блестящие штыки.
Был светел круг лица...

Дело его будет продолжено. И тот факт, что

Солдаты молча собирались
И строились в ряды —

звучит жизнеутверждающе.

События 1905 года оставили заметный след в творческой эволюции Александра Блока. Поэтом был сделан шаг в его движении к народу, к России, в постижении своего пути.

Первая русская революция окончательно прояснила позиции символистов. Именно в период, овеянный огненным дыханием 1905 года, активизируются интересы А. Блока и В. Брюсова к коренным проблемам современности. Это приводит талантливого поэта в русло большого искусства, к переосмыслению прежних увлечений и убеждений.

Знаменательными были процессы, протекающие в это время и в среде последовательных символистов. На стержне революционной волны многие, а среди них, даже Бальмонт, Гиппиус, Минский, отдали дань мятежным настроениям. Но очень скоро их протестантский пыл угас, вытесненный противоположной тенденцией, — широко развертывается фальсификация реальных явлений. В итоге эта группа писателей (и прежде всех Д. Мережковский) оказывается в лагере убежденных реакционеров.

Остаются верны заветам Вл. Соловьева А. Белый, С. Соловьев. А. Белый находит в страданиях народа «страдания божества», а в борьбе с темными силами — «апокалиптическую борьбу с драконом времени». Назначение символизма, по А. Белому, — в формировании «религии жизни». Блоку не по пути с прежними соратниками, это время становится началом их разрыва.

Постепенно в душе Блока нарастают мучительные чувства: поиски идеала завели его в тупик, он презирает мещанство, но мучается тем, что нечего ему противопоставить. «Незнакомка», выразившая эти мысли, стала этапным стихотворением в творчестве Александра Блока. Никто из читателей не остался равнодушным к этому произведению. Но мнения разделились: были неистовые поклонники и непримиримые недоброжелатели. Некоторые друзья, ставшие на время врагами (например, А. Белый), называли сборник «Нечаянная радость», в котором впервые появилось это стихотворение, — «отчаянная гадость», самого поэта — предателем.

В чем же дело? Что новое, необычное, притягательное или отталкивающее было в этом произведении? Блок считал его неотделимым от таких произведений, как «Там дамы щеголяют модами...», «Твое лицо бледней, чем было...», «Там, в ночной завывающей стуже...», «Шлейф, забрызганный звездами...», написанных в августе 1905 — апреле 1906 года. Образ незнакомки был близок поэту. Посмотрим почему.

Начинается стихотворение с реалистического, хотя и яркой иронией окрашенного воспроизведения дачного петербургского пригорода, с «пылью переулочной», «скукой загородных дач»:

И каждый вечер, за шлагбаумами,
Заламывая котелки,
Среди канав гуляют с дамами
Испытанные остряки.
Над озером скрипят уключины,
И раздается женский визг.

А в небе, ко всему приученный,
Бессмысленно кривится диск.

Это еще одна сторона жизни «сытых». Только в «Незнакомке» то, что изображено было в стихотворении «Сытые», обобщено, конкретизируется. Отдыхает ненавистный поэту буржуа. О таком «отдыхе» Блок с отвращением пишет и в статье «Безвременье» (1906): «... мир зеленый и цветущий, а на лоне его пузатые пауки-города, сосущие окружающую растительность, выпускающие гул, чад и зловоние. В прозрачном теле их сидят такие же пузатые человечки, только поменьше: сидят, жуют, строчат, а потом едут на умопомрачительных дрожжах дышать чистым воздухом в самое зловонное место».

Но не только отвращение и осуждение звучат в начальных строфах «Незнакомки», в сатирической зарисовке слышится трагическая нота — «раздается детский плач». Как в другом стихотворении — «причастный тайнам плакал ребенок...». И строки о банальной романтической луне подчеркивают трагизм жизни лирического героя в «страшном мире» буржуазного города. Образы неба, бессмысленно кривящегося диска луны придают событиям стихотворения космичность, расширяют границы происходящего.

Трагедия лирического героя в его раздвоенности, в расщеплении его сознания. Это происходит как будто по конкретной причине — под действием вина. Однако ясно: такое состояние лишь результат беспомощности, невозможности выйти из замкнутого круга бессмысленного и бесполезного существования. Иначе не было бы столько горькой издевки над «пьяным чудовищем».

Из глубин раздвоенного сознания поднимается мечта. Она «овеществляется» в лице героини — существа таинственного. Это то ли реальная женщина, то ли видение («иль это только снится мне...»). Портрет ее изображен романтически — в дымке, тумане:

Девичий стан, шелками схваченный,
В туманном движется окне,
И медленно, пройдя меж пьяными,
Всегда без спутников, одна,
Дыша духами и туманами,
Она садится у окна.
И веют древними поверьями
Ее упругие шелка,
И шляпа с траурными перьями,
И в кольцах узкая рука.

Все здесь подчеркивает космичность образа: туманы, древние поверья, «очи синие, бездонные». Это мечта, сказка. Ее образ одухотворен героем. Она для него символ красоты, которая спасет мир. Непохожесть героини на все окружающее, ее отчужденность («всегда без спутников, одна»), отстраненность от

реальности невольно поднимают ее над пошлостью обыденного. «Глухие тайны» воображаются герою, берег другой жизни, «очарованной дали». Что это? Пьяная фантазия или «сокровище» сердца героя, способного верить в лучшее, искать его и, может, распознать в скуке и пошлости истинную красоту и правду?

В стихотворении ощущается ущербность героя. Он никак не может понять истину. А красота, идеалы оказываются созданными фантазией. Секрет этого стихотворения в недосказанности. Скептик увидит разрешение вопроса в последних строчках:

Ты право, пьяное чудовище!
Я знаю: истина в вине.

А мечтатель, поэт, устремится к Прекрасному, будет искать веры в способность красоты переродить мир. И найдет этот мотив в «Незнакомке».

Стихотворение «О, весна без конца и без краю» (1908) в какой-то мере продолжает внутреннюю тему «Незнакомки». Это лирическое произведение раздела «Заключение огнем и мраком» из цикла «Фаина» (1906—1908). «Фаина», как и предшествующая ей «Снежная маска», посвящается актрисе театра Комиссаржевской Н. Н. Волоховой, знакомство с которой произвело неизгладимое впечатление на А. Блока. А поэтическое чувство влюбленности явилось импульсом к новому творческому взлету, достижению новых вершин.

«Заключение огнем и мраком...» Какое странное название! Эпиграфом к произведению послужили строчки стихотворения М. Ю. Лермонтова «Благодарю»:

За все, за все тебя благодарю я:
За тайные мучения страстей,
За горечь слез, отраву поцелуя,
За месть врагов и клевету друзей;
За жар души, растраченный в пустыне...

И все. Оборвано стихотворение, и тем самым смещены акценты, переосмыслено содержание. Если Лермонтов горько иронизирует, то Блок действительно благодарит, преклоняется, служит. А горячая лермонтовская скороговорка, как нельзя больше, подходит блоковскому «заключению». Разгадка эпиграфа уже в первом стихотворении цикла. Оно начинается с парадокса: написанное 24 октября открывается строчкой: «О, весна без конца и без краю...». И во втором четверостишии настойчиво повторяется: «Чтоб мои воспаленные взоры. Раздражала, пьянила весна!». Видимо, весна здесь не время года, а чувство, пробуждение жизненных сил и творческих порывов. Любовное чувство у Блока всегда проявление жизни во всех ее противоречиях и стимул к творчеству, борьбе: «Узнаю тебя жизнь! Принимаю! И приветствую звоном щита!»

Из чего же складывается у поэта понятие «жизнь»? Это, во-

первых, жизнь духа, равнодушие к проблемам современности. «Принимаю бессонные споры, / Утро в завесах темных окна». Это жизнь родины, России.

Принимаю пустынные веси!
И колодцы земных городов!
Осветленный простор поднебесий
И томление рабских трудов!

Это и жизнь сердца — любовь. Любимая женщина для поэта — тайна:

С неразгаданным именем бога
На холодных и сжатых губах...

Она прекрасна и холодна. И этот холод пьянит («хмельная мечта»). Женщина — символ стихийного начала. Буйный ветер «в змеиных кудрях» — проявление необузданной стихии природы, жизни. И лирический герой готов противостоять этой силе, потому что поединок этот и есть проявление жизни, судьбы.

«О, весна без конца и без краю...» не только одно из самых оптимистических стихотворений Блока. Оно — плод раздумий поэта-мудреца, прикоснувшегося к глубинам жизни, с ее разными состояниями, взлетами и огорчениями. Все — и трудное, и радостное — для героя сущность бытия:

Принимаю тебя, неудача,
И удача, тебе мой привет!
В заколдованной области плача,
В тайне смеха — позорного нет!

В этих строках звучит буря молодых сил, нерастроченных возможностей, желание сражаться за лучшее и светлое. («Никогда я не брошу щита».) И завершается стихотворение жизнеутверждающим аккордом при весьма критичном отношении к себе:

Ненавидя, кляня и любя:
За мученья, за гибель — я знаю —
Все равно: принимаю тебя.

Так постепенно в стихах Блока рождался образ иной, сильной личности.

В Ленинграде, в доме-музее А. Блока на Пряжке, в комнате поэта на маленьком столике — фотографический портрет: юное лицо, ясные глаза, высокий чистый лоб. Любовь Дмитриевна Менделеева, дочь великого химика, жена великого поэта, женщина, любовь к которой он пронес через всю жизнь:

О доблестях, о подвигах, о славе
Я забывал на горестной земле,
Когда твое лицо в простой оправе
Передо мной сияло на столе.

Так начинается одно из лучших стихотворений блоковской лирики. Оно было написано осенью 1908 года, вошло в книгу «Ночные часы», цикл «На родине». Это стихи об одиночестве, горечи разлук, о потерянном счастье. Не случайно впоследствии поэт включил «О доблестях...» в цикл «Возмездие». Нелюбовь любимой — это тоже возмездие, расплата за несправедную жизнь, за преданную молодость. Но это один мотив. Другой — любовь уводит человека от битв, от подвига жизни, в мир пусть красивый, но далекий от жизненных бурь. Эта же тема получила дальнейшее развитие в поэме Блока «Соловьиный сад». Поэт называет героиню «милой», «нежной», но несчастной. Она, как и герой, живет на «горестной земле» и неудовлетворенность терзает и ее жизнь. Поэтому так грустно звучат строчки:

Ты в синий плащ печально завернулась,
В сырую ночь ты из дому ушла...

Еще одно качество героини называет поэт — «гордыня». Это душевная неуспокоенность, неумение смириться. «В сырую ночь», в неизвестность уходит она, сильная, смелая.

Трагедия героя не только в том, что его любимая отдала «судьбу другому», а в общей надломленности его существования: «уж не мечтать», «я крепко сплю» — вот как отмечены его состояния. Это уже даже не герой «Незнакомки», мечтающий найти истину. «Все миновалось» — вот пессимистический итог лирического героя этого стихотворения.

Стихотворение «О доблестях...» поражает своей гармоничностью. Это такая же жемчужина русской лирики, как «Я вас любил...» Пушкина. И все же нельзя сказать, что это стихотворение о любви (любви неразделенной, горькой), и только. Это стихотворение о родине «горестной», где так живет и так страдает человек. И здесь понятие «горестной земли» приобретает характер всемирный, а трагедия героя — смысл общечеловеческий. Жизнь каждого представляет собой долгий путь, сотканный из радостей и неудач, взлетов и падений. Все творчество поэта — рассказ об этом пути.

Путь «вочеловеченья» «безличного», роста духа был для Блока и путем к России. Вот что читаем мы в письме к Станиславскому от 9 декабря 1906 года: «Этой теме (теме родины.— В. С.) я сознательно и бесповоротно посвящаю жизнь. Все ярче сознаю, что это первейший вопрос, самый жизненный, самый реальный. К нему-то я подхожу давно, с начала своей сознательной жизни, и знаю, что путь мой в основном устремлении, как стрела прямой... Несмотря на все мои уклонения, сомнения, покаяния — я иду».

Образ родины, России «проявляется» в стихах Блока постепенно. Она будто открывает то один свой лик, то другой. Но одно чувство пронизывает все стихи поэта — это чувство безоглядной любви. «Как и жить и плакать без тебя», — восклицает он в стихотворении «Осенняя воля». Уже в названии выразилась сущест-

венная сторона блоковской России — воля, вольность. Отсюда и «необъятные дали» и «путь, открытый взорам». В другом стихотворении этого же года («Прискакала дикой степью...») он именуется героиню — «дикой вольности сестра», оттеняя могучий порыв мятежности. Не случайно появляется здесь красный цвет, который в те годы символизирует мотив бунта, борьбы народа. С другой стороны, у Блока этот цвет неразделим со стихией неуправляемой страсти. «Рукавом в окно мне машет, красным криком зажжена» — эмоциональная насыщенность стихотворения усиливается сочетанием цвета и звука.

В годы первой русской революции в отношении Блока к России и народу есть еще много неясного. Он постоянно обращается к этой теме и одновременно считает, что она «больше» него. В стихотворении «Русь» (1906) Россия предстает перед читателем таинственной, колдовской землей:

Русь, опоясана реками
И дебрями окружена,
С болотами и журавлями
И с мутным взором колдуна.

Русь сказочно прекрасна, но за этим обликом скрываются печальные картины реальной современности («утлое жильё», «вихрь в голых прутьях»). Главным в эти годы стало кровное родство со всем русским и жажда обрести обновление в столь тесной связи:

Так я узнал в своей дремоте
Страны родимой нищету
И в лоскутах ее лохмотий
Души скрываю наготу.

В России для Блока все — «жизнь или смерть, счастье или гибель». Наиболее полно эти чувства отразились в цикле «Родина» (1907—1916). Здесь не только раздумья поэта о судьбе страны, ее прошлом, настоящем и будущем. Не менее важен страстный монолог человека, для которого любовь к родине — чувство глубоко личное, такое, как любовь к матери, жене:

О, нищая моя страна,
Что ты для сердца значишь?
О, бедная моя жена,
О чем так горько плачешь?

Осенний день

В стихах Блока о родине все чаще ощущаются некрасовские настроения. Наиболее «некрасовское» стихотворение — «На железной дороге» (1910). Нетрудно здесь провести параллели с «Тройкой» Некрасова. В центре обоих произведений — мотив ожидания счастья, связанный с дорогой. Аналогичны «герои» — «На тебя, подбоченясь красиво, загляделся проезжий корнет»

(Некрасов) и «Лишь раз гусар, рукой небрежною / Облокотясь на бархат алый./Скользнул по ней улыбкой нежною...» (Блок). И все же «На железной дороге» — истинно «блоковские» стихи. Некрасов пишет о судьбе женской, об обреченности женской красоты, о тяжелой доле крестьянки. «Сон непробудный» — вот итог жизни его героини. У Блока судьба молодой красивой девушки кончается ее гибелью. Невозможность иного исхода обозначена явно: «Давно уж сердце вынуто». Она «раздавлена» жизнью («любовью, грязью иль колесами»), и смерть для нее предпочтительнее смирения. Стихотворение приобретает высокое трагедийное звучание. Причина трагедии — в социальных контрастах жизни: у «сытых» («сонных» в данном стихотворении) — довольство, роскошь; у бедных — темнота, грязь, смерть. Голодная, нищая Россия, едущая в «зеленых» вагонах, поет и плачет. Боль и страдания родины дороги и близки поэту. Гибель юности и красоты, невозможность и бессмысленность их явления в «страшном мире» буржуа — это выстраданное Блоком, его собственное мироощущение. И строчки:

Так мчалась юность бесполезная,
В пустых мечтах изнемогая...
Тоска дорожная, железная
Свистела, сердце разрывая... —

строчки и о нем, и о тысячах молодых жизней, загубленных жестоким миром.

Кажется, частный случай, история гибели девушки, которой «больно» стало жить, а какое широкое обобщение! В портрете же героини («в цветном платке, на косы брошенном, красивая и молодая...») проглядывает один из ликов России Блока из одноименного стихотворения, в котором изображен емкий образ страны (1908):

Россия, нищая Россия,
Мне избы серые твои,
Твои мне песни ветровые —
Как слезы первые любви.

«Россия» начинается реалистической картиной русской проселочной дороги. Как у Лермонтова («Проселочным путем люблю скакать в телеге...»):

...Три стертых треплются шлеи.
И вязнут спицы расписные
В расхлябанные колени.

А дальше — картина Родины, в ее красоте, силе, могуществе, и выражение любви к ней, веры в лучшее будущее («не пропадешь, не сгинешь ты»). Облик родины двойится:

А ты все та же — лес, да поле,
Да плат узорный до бровей.

Это страна, с лесами, полями, деревнями и проселками; и красавица-крестьянка с «мгновенным взором из-под платка».

В этом стихотворении вновь звучит мотив вольности, бунта. Красота России — «разбойная», «звенит тоской осторожной глухая песня ямщика». И в этом качестве видит поэт позитивное начало, именно поэтому у него на родине «невозможное возможно, дорога долгая легка...».

Мотив неуспокоенности, движения, борьбы звучит и в цикле «На поле Куликовом» (1908):

И вечный бой! Покой нам только снится
Сквозь кровь и пыль...
Летит, летит степная кобылица
И мнет ковыль...

Россия, устремленная вперед, сквозь битвы и испытания летящая в будущее, запечатлена в этом образе. Цикл «На поле Куликовом» — лучшее, что написал Блок о родине, о ее истории и современности, о подвиге служения своей стране. Герой цикла — это борец, воин времен Куликовской битвы или современной поэту действительности, стоящий у порога «высоких и мятежных дней». Интересно, что это состояние героя «накануне», размышления накануне битвы, процесс мужания, становления человеческой личности. Не сразу «под игом ущербной луны» приходит он к понимание своего назначения:

Вздымаются светлые мысли
В растерзанном сердце моем,
И падают светлые мысли,
Сожженные темным огнем...

Родина, «светлая жена», ее история помогают герою обрести свое «я», определить свой путь:

Наш путь — степной, наш путь — в тоске безбрежной,
В твоей тоске, о, Русь!

Самое дорогое, неотделимое, «половина» для героя — родина («О Русь моя! Жена моя!» — восклицает он), и одновременно самое святое, чему поклоняется, служит:

Был в щите Твой лик нерукотворный
Светел навсегда.

Интересно, как меняются лики этого образа: сначала картина русской природы («Река раскинулась. Течет, грустит лениво...» и т. д.), потом Русь — Жена, наконец, родина святая. Святость чувства поэта к родине подчеркивается образами лебедей, всегда символизировавших верность, чистоту. В стихах Блока этот образ несет и иную смысловую нагрузку — смяте-

ния, тревоги. Трагизм подчеркивается и характерным для поэта образом неба:

Идут, идут испуганные тучи,
Закат в крови!

Какой экспрессивный образ! Вновь красный «мятежный» цвет появляется в этих строчках, не просто красный — кровавый. «Из сердца кровь струится» — так мог сказать только поэт, осознавший свою судьбу, свою жизнь, кровно связанную с судьбой и жизнью родины.

Блок не знал отдохновения от поисков («Покоя — нет»)... Не знал и самоуспокоения («Уюта — нет»). В напряженном поэтическом труде приходили прозрения, вырисовывалась перспектива будущего. В стихотворении «В огне и холоде тревог...» (1910—1914) он сказал вещее:

Я верю: новый век взойдет
Средь всех несчастных поколений.
Недаром славит каждый род
Смертельно оскорбленный гений.
.....
Пусть день далек — у нас все те ж
Заветы юношам и девам:
Презренье созревает гневом,
А зрелость гнева — есть мятеж.

Отсюда протянулись нити внутренних связей с поэзией Блока, вдохновленной Октябрем.

«ДВЕНАДЦАТЬ»

Поэма «Двенадцать» была написана в январе 1918 года (начал 8-го — кончил 28 января). Блок говорил об этом времени: «...в последний раз отдался стихии». «Он ходил молодой, веселый, бодрый, с сияющими глазами — и прислушивался к той «музыке революции», к тому шуму от падения старого мира, который непрестанно раздавался у него в ушах, по его собственному свидетельству...» — писала М. А. Бекетова. Очень строго относившийся к своему творчеству, поэт, закончив «Двенадцать», записал в дневнике: «Сегодня я гений».

Ко времени Октябрьской революции «трилогия вочеловеченья» была завершена, в творчестве сформировался «человек общественный». События Октября поэт воспринял гораздо глубже, органичнее, чем 1905 год. Одновременно с поэмой выходит в свет статья «Интеллигенция и революция», в которой Блок обращается к тем, с кем его связывали долгие годы совместной работы, общих устремлений, долгие годы любви и вражды: «Стыдно сейчас ... ухмыляться, плакать, ломать руки, ахать над

Россией, над которой пролетает революционный циклон...» Призыв поэта, которым заканчивается статья, прозвучал на всю Россию: «Всем телом, всем сердцем, всем сознанием — слушайте Революцию». На эти слова откликнулось целое поколение русской интеллигенции, для которой Блок был совестью, и его слова заставили отбросить все колебания и сомнения. Но не все было так просто. После появления «Двенадцати» многие друзья (в частности, Д. Мережковский и З. Гиппиус) отвернулись от Блока. Его обвиняли в кощунстве, цинизме, в «сухости сердца», но самое страшное обвинение — это обвинение в измене. Но Блок не изменял, он сохранил верность своему пути, пути поисков и отречений. И появление «Двенадцати» — явление закономерное.

Мощь вызванного революцией отклика, небывалый творческий подъем, сказавшийся в создании поэмы, трудно переоценить. Здесь важна каждая строчка, деталь, цветовой образ.

Поэма начинается двумя контрастными красками:

Черный вечер.

Белый снег.

Эти два цвета в поэзии Блока имеют емкое символическое значение. Черный — обозначение не только темного, злого начала, но и хаоса, непредсказуемых стихийных порывов в человеке, мире, космосе. Не случайно за вьюгой, сквозь которую идут двенадцать, «черное, черное небо». Нередко у Блока чернота читается как пустота, бездуховность.

Как природный контраст тьме воспринимается белый цвет. Но и он у Блока неоднозначен. Определяет многое: чистоту, духовность, высоту подъема, свет. Порхающий **белый** снег сопровождает двенадцать «апостолов новой веры» — революционный патруль. Здесь уже ощущается отношение к ним автора. Заканчивается поэма строками:

Снежной россыпью жемчужной,

В белом венчике из роз —

Впереди — Иисус Христос.

Белый цвет набирает силу, разные оттенки, сочетается с красной жемчуга и роз. Поэт убеждает в совершенности великого подвига.

Образ Христа, как известно, долгие годы вызывал самые разноречивые, даже нелепые, мнения и суждения. Для самого Блока фигура Христа была незаменимой, несомненной. Христос стал вестником нового мира, построенного на основе равенства, братства, свободы. Одновременно — выразителем чистоты, святости и трагического страдания во имя будущего. Поэта не совсем устраивал этот «женственный признак», но он не мог найти другого синтеза столь различных значений. Блок воп-

лотил духовное перерождение мира и личности, закрепил победу этого процесса в фигуре Христа, объединив ее с возвышенным символом белого цвета.

Третья краска, которая встречается в поэме,— красная:

В очи бьется
Красный флаг.
.....
Это — ветер с **красным** флагом
Разыгрался впереди...

И как вариант красного цвета, сгущающий его символическое значение,— **кровавый**: флаг, обогранный кровью.

Интересно заметить, что в первой главке, когда речь идет о плакате: «Вся власть учредительному собранию», Блок лишает «огромный лоскут» яркости. Ветер революции его «рвет, мнет и носит». Одряхлевшее прошлое не удостоено цветового эпитета.

Все три краски создают картину «мирового пожара», т. е. событий не только российского, но всеобщего масштаба. С другой стороны, в тех же цветовых вариациях отражается сложный характер коллективного героя, даже отдельного персонажа (например, Катьки).

В портрете Катьки три основные краски как бы ощущаются в полутонах, оттенках. «Зубки блещут **жемчугом**», «родинки **пунцовой**», гетры серые). А ведь и сама она вырисовывается довольно зыбко. Она безгласна. И несмотря на центральное место в поэме (ей посвящены кульминационные главы) и трагическую гибель, остается загадкой. Ее облик складывается из слов-характеристик, которые нельзя даже соотнести с определенным героем, они принадлежат кому-то из двенадцати. Мы узнаем от Петрухи лишь о ее красоте:

— Ох, товарищи, родные,
Эту девку я любил...
Ночки черные, хмельные
С этой девкой проводил...
— Из-за удали бедовой
В огневых ее очах,
Из-за родинки пунцовой
Возле правого плеча...

Красками-полутонами оттеняется характеристика конкретного героя (в данном случае — Катьки).

В центре «Двенадцати» — «частная» судьба Петрухи, попавшего в катаклизмы истории. Перед стихией освободительного движения он оказался в положении личности, вынужденной объединить в себе интересы общие и личные. Вне перерождения красногвардейцев не может победить революция. Но и человек не способен найти себя без участия в борьбе со старым миром.

Так раскрывает Блок взаимообусловленный исторический процесс.

В Петьке, как и в остальных красногвардейцах, поэт подчеркивает разбойное начало: «бубновый туз» — знак каторжника. А в черновике к десятой главе он пишет: «Жило двенадцать разбойников». Но темные пока что страсти Петьки и Катьки в глазах Блока значительнее «среднего человека», лишенного порывов и неспособного к страданиям (как не вспомнить здесь Достоевского!). Поэтому переплавка Петьки необходима, возможна, но сложна.

Автор изображает героя, переживающего серьезные испытания. Они начинаются с личных потерь. Возлюбленная Петрухи — Катька, невольная жертва «страшного мира», оказывается и невольной жертвой революционного шествия:

А Катька где? — Мертва, мертва!
Простреленная голова!

Блок воссоздает глубокую боль Петрухи. Но — не время красногвардейцам горевать о загубленной любви. Товарищи стыдят загрустившего Петруху, который «не оправится никак» от совершенного злодеяния:

— Ишь, стервец, завел шарманку,
Что ты, Петька, баба что ль?
— Верно, душу наизнанку
Вздумал вывернуть? Изволь!
— Поддержи свою осанку!
— Над собой держи контроль!
— Не такое нынче время,
Чтобы нянчиться с тобой!
Потяжеле будет время
Нам, товарищ дорогой!

Личное и общественное приходят в болезненное столкновение. Для Блока преодоление этого — залог успеха нового мира. Сначала внутренний конфликт обостряется. В душе Петрухи поселяется «скука скушная, смертная». Она рождает страшную реакцию — темной мести:

Запирайте этажи,
Нынче будут грабежи!
Отмыкайте погреба —
Гуляет нынче голытьба!
Ты лети, буржуй, воробышком!
Выпью кровушку
За зазнобушку,
Чернобровушку...

Блок был потрясен фактами самосудов. Однако он оправдывал их, считая закономерным возмездием за «сытую» жизнь. А тягу к разрушению связывал со старым миром. Петруха здесь является выразителем темных инстинктов. Несовершенные отношения возлюбленных, исполненные только чувственности, приводят героев к бессознательным поступкам. В озлоблении Петруха целиком отдается жажде мести. Она же владеет пока что и всеми красногвардейцами. Поэтому революционный поток похож на циклон, в центре которого человек едва может устоять на ногах:

Ветер, ветер!
На ногах не стоит человек.
Ветер, ветер —
На всем божьем свете!

Однако не случайно дальше звучит мотив горя, тоски:

Ох, ты горе-горькое!
Скука скучная,
Смертная!

Интересно, что слово «скука», соединенное с понятием «смертная», так настойчиво повторяемое в этой главке, начинается с той же буквы, что и «смерть». На иллюстрации к поэме Анненков (при одобрении Блока) сопровождает сани, в которых мчится к своей гибели Катька, силуэтом месяца в виде буквы «С» — смерть. Так зримо обозначено трагическое самочувствие Петрухи, потерявшего Катьку, захваченного стихией разрушения, злобой. Но даже в этом тяжком состоянии Блок находит возможность выхода из трагического исхода.

Отметим трехмерность многих составляющих понятий поэмы. Например, Земля — Ветер — Небо, и как частное от этого триединства: ледок — вьюга — снег. Старый мир — двенадцать — Христос. Петруха — Катька — Ванька. Три цвета: черный — белый — красный. И т. д. Даже количество эпитетов к слову «злоба» в первой главке поэмы:

Злоба, грустная злоба
Кипит в груди...
Черная злоба, святая злоба.

Триединство «грустная — черная — святая» помогает Блоку передать целую гамму переживаний, отношений, исторически сложившихся между буржуазией и народом. Ведь муки Петрухи определены временем, закономерны. Автор сочувствует герою, в чем-то оправдывает его. Понять это легче, проследив развитие в поэме сквозных образов-символов.

Один из них — образ ветра. После выхода поэмы в свет строчки

Мы на горе всем буржуям
Мировой пожар раздуем,—

употреблялись как подписи к плакатам революционного содержания. А ведь эти строчки — продолжение и конкретизация широко развернутого мотива ветра, с которого начинается поэма, исполнены глубокого смысла.

«Ветер на всем белом свете» — это революция. Ее активное начало, сметающее старый мир. «Ветер хлесткий». Кого он хлещет? Буржуя. Каких прохожих «косит»? Барыню в каракуле, попа, писателя-витию... Но одновременно

Ветер веселый
И зол, и рад.

Снова неоднозначность. Противоположны выделенные чувства, но как точно передают они настроения поднявшихся масс. Вот почему нельзя сводить значение первой главки к сатирическому изображению старого мира, развенчанию эсэро-меньшевистского учредительного собрания. Ведь ветер

Рвет, мнет и носит
Большой плакат:
«Вся власть Учредительному собранию!»

Здесь же ставятся серьезные вопросы свершившейся революции: с кем интеллигенция («скользко, тяжело»)? Что впереди? Об отношении народа к интеллигенции, о холоде и голоде в городах, о необходимости защищать завоевания революции:

Товарищ! Гляди
В оба!

И наконец, о всемирном («на всем божьем свете») и даже вселенском (недаром появляется образ-символ — Небо) значении свершившегося.

Ветер предваряет появление коллективного героя поэмы — двенадцати красногвардейцев:

Гуляет ветер, порхает снег.
Идут двенадцать человек.
Винтовок черные ремни,
Кругом — огни, огни, огни.

Соотносят их маршевую поступь с силой ветра строчки из песни «Как пошли наши ребята» (III главка). В частях поэмы, посвященных Катьке, образ ветра отсутствует. И только начиная с X главы и до конца поэмы уже не ветер, а вьюга — важнейшее действующее лицо. Исследователь творчества А. Блока Л. К. Долгополов объясняет появление в поэме образа вьюги как «общее враждебное отношение природной стихии к двенадцати». Все, видимо, обстоит сложнее.

Природа тут не союзник красногвардейцам. Это настойчиво

подчеркнуто Блоком до самого конца поэмы. Движение героев в заключительных частях поэмы есть именно преодоление сопротивления стихии:

Разыгралась чтой-то вьюга,
Ой, вьюга, ой, вьюга!
Не видать совсем друг друга
За четыре за шага!

Только что обагривший руки невинной кровью Петруха в отчаянии восклицает:

— Ох, пурга какая, Спасе!

Это X глава. В XI враждебное отношение природной стихии к героям поэмы подчеркивается снова: «И вьюга пылит им в очи...» В XII — то же самое: «Впереди сугроб холодный...» Здесь же многозначная реплика: «Приглядись-ка, эка тьма!» (В начале поэмы в момент появления героев: «Кругом — огни, огни, огни...») Свет сменяется тьмой, а не наоборот, как, казалось бы, должно быть по логике произведения. И вот тут-то возникает мотив вьюги, которая «долгим смехом заливается в снегах».

В чем причина такого превращения? Ведь герои поэмы — дети стихии, ее порождение и воплощение. За время, прошедшее с момента их появления на страницах поэмы, разыгралась вьюга (это подчеркнуто в поэме специально).

Она пылит им в очи, пугает своей силой. Их поджидают

...переулки глухие,
Где одна пылит пурга,
и
...сугробы пуховые —
Не утянешь сапога...

А на их выстрелы вьюга отвечает «долгим смехом».

Смысл этой метаморфозы, очевидно, только один: стихия исчерпала себя, она вылилась, но и захлебнулась в убийстве Катеньки и последующих разгульных действиях... Стихия обернулась своей разрушительной стороной. В ней не оказалось начала положительного, созидательного, преобразующего. Преобразование облика двенадцати происходит теперь уже не в «согласии со стихией». Преодолевая ее, они преодолевают самих себя.

Открывается как бы третья сфера «движения» в поэме — внутреннее преобразование облика двенадцати, теперь уже единого, слитного, которое и совершается в преодолении препятствий, т. е. в преодолении стихийных, неконтролируемых сил. Первые две линии были отмечены литературоведом Д. Е. Максимовым. Это — «реальное, эмпирическое» движение героев «по вьюжным улицам города» и вместе с тем «символическое движение революции в истории».

Ветер как символ революции снова появляется в последней главе поэмы:

Это — ветер с красным флагом
Разыгрался впереди...

И ветер соединяется с тем манящим призраком, который шагает впереди двенадцати, машет красным флагом и зовет их вперед и вперед. Фигура, идущая впереди,— это и сам поэт. Потому что, как сказал К. И. Чуковский, Блок и красногвардейцы — «братья по вьюге». Поэт не просто принял революцию, он полюбил ее. «Слушайте революцию!» — с таким призывом он обратился к российской интеллигенции. И сам внимал ей с глухим волнением и ожиданием будущего.

Задумывалась поэма как цикл, состоящий из отдельных стихотворений. Каждая глава — отдельное произведение, отдельный мотив. Работа Блока в первой стадии над поэмой сводилась к исчерпывающему выражению данного мотива в каждой конкретной части. Затем — вторая стадия работы — установление последовательности этих отдельных стихотворений — мотивов, превращение их в главы поэмы. И в конце работы выяснилось: главки, по словам Блока, «взятые отдельно, не имеют цены». Литературовед М. Пьяных определяет жанр «Двенадцати» как поэмы-драмы, подчеркивая основу поэмы. Действительно, это начало в поэме настолько сильно, что «Двенадцать» не раз пытались поставить как спектакль. Существует одноименный балет и спектакль «Вьюга» Московского театра пластической драмы. Представляется, однако, что инсценировка «Двенадцати» снижает значение поэтического строя произведения до агитки или фарса, упрощает достигнутую поэтом редкую многомерность каждого образа.

Обратим внимание читателей и на многоголосье поэмы. Оно создает цельный облик не только революционного города, но России, всего мира. Это позволило автору передать тот слитный гул, который он услышал в зимнем Петрограде 1918 года, гул от крушения старого мира. Работая над поэмой, Блок погружается в стихию ритмов, во многом из них вырастает его произведение. Он исписывает страницу за страницей, осваивая невероятную по гибкости метрику: от аккордов высокого трагизма до разбойной частушки, от лозунга до мещанского романа, от буйной стихийной интонировки до интимного признания. Поэта подстерегала особая трудность — найти такие отношения между ритмом и смыслом, чтобы то, что могло показаться неожиданным, нелогичным, на деле вытекало бы из общего замысла поэмы, из авторского, личного и широкого, всеобъемлющего восприятия революции. Таких высот выразительности и достиг Блок.

О значении творчества Александра Блока, о его месте в ряду русских поэтов замечательно сказал Н. Тихонов: «Александр Блок по силе своего песенного голоса, по глубине его искренно-

ти, по охвату темы, по огромности своего поэтического характера, по связи его с исторической жизнью нашей родины является, несомненно, великим русским поэтом».

СОВЕТУЕМ ПРОЧИТАТЬ

Лесневский С. С. Путь, открытый взорам: Московская земля в жизни Александра Блока: Биографическая хроника.— М., 1980.

Москва и Подмосковье сыграли заметную роль в жизни и творчестве А. Блока. «Место, где я хотел бы жить,— Шахматово»,— писал поэт в одной из анкет. Книга обращена к широкому кругу почитателей таланта Блока.

Крыщук Н. Открой мои книги... Разговор о Блоке.— Л., 1986.

Эта книга не жизнеописание и не очерк творчества в привычном понимании этих слов. Автор ведет с читателем доверительный «разговор о Блоке», отводя читающему роль полноправного собеседника. Нестандартный взгляд на многие стороны поэтического облика поэта вызывает интерес к этой книге и рождает желание заново перечитать и переосмыслить знакомые строки стихотворений и поэм А. Блока.

«Я лучшей доли не искал»: Судьба А. Блока в письмах, дневниках, воспоминаниях / Сост., очерки и коммент. В. П. Енишерлова.— М., 1988.

В этом сборнике представлены документальные материалы, которые подразделены на три главы, охватывающие четыре десятилетия жизни Блока. Главы расположены в хронологической последовательности. Завершается сборник статьей «О назначении поэта» — духовным завещанием Блока потомкам.

Читатели, углубленно интересующиеся литературой, могут также обратиться к фундаментальным трудам советских литературоведов — Л. К. Долгополова, Д. Е. Максимова, П. П. Громова, Б. И. Соловьева, В. Н. Орлова.

«...С НАЗВАНЬЕМ КРАТКИМ «РУСЬ»

ПОЭЗИЯ С. А. ЕСЕНИНА

Оттого и дороги мне люди,
Что живут со мною на земле.

С. А. Есенин

Сергей Александрович Есенин — великий поэт. Вряд ли нужно было бы напоминать эту общеизвестную истину, если бы в обществе наряду с нею не бытовали еще и неточные представления о Есенине, умаляющие духовно-нравственный опыт есенинского поэтического наследия. «Певец березового ситца», «певец любви, грусти, скорби» и даже... «московский озорной гуляка»... Чего только нет в иных популярных мемуарах о Есенине, в некоторых книгах и статьях, в представлениях определенных читателей, не знающих творчества Есенина в более или менее полном объеме...

Как всякий великий поэт, Есенин отнюдь не бездумный певец своих чувств и переживаний, а поэт-философ. Как всякая высокая поэзия, его лирика философична.

Под философской лирикой мы понимаем стихи, в которых поэт говорит о вечных проблемах человеческого бытия; стихи, в которых субъективное я автора ведет своеобразный поэтический диалог с *Миром* — с человеком, природой, землей, вселенной...

Об этом качестве русской поэзии хорошо сказал Юрий Селезнев в статье «Поэзия природы и природа поэзии»: «Космизм русской поэзии проявляется... в том духовном состоянии причастности миру, которое создается стихотворением в его целом. В состоянии духовного диалога я с *Миром*. Такой диалог может быть скрыт. Чаще всего он сокровенен, но его присутствие всегда ощутимо». (С е л е з н е в Юрий. Мысль чувствующая и живая.— М., 1982.— С. 62.)

Такой диалог можно считать вечным для русской поэзии. А для лирики XIX века он становится главной темой — начиная с 1802 года, с элегии Жуковского «Сельское кладбище». С. Есенин занимает здесь свое большое место.

Когда Есенина называют певцом «страны березового ситца», то не всегда вкладывают в это определение тот глубинный смысл, который скрыт в нем. Но ведь «Природа — живой образ Вечности и непреложности внеличностных, общенародных ценностей... Не случайно в нашем языке *Природа* и *Родина* — слова одного корня». (С е л е з н е в Юрий. Мысль чувствующая и живая.— М., 1982.— С. 66, 68.)

«Моя лирика жива одной большой любовью к родине. Чувство родины — основное в моем творчестве», — говорил Есенин. И в этом понятии для него, как для Блока, сказавшего о своих стихах: «Это все — о России», — слилось «все родное и близкое, от чего так легко зарыдать»: родная земля и любимая женщина, трудная жизнь страны и одиночество матери, порыв к людям и любовь к зверью, к «братьям нашим меньшим» — «удивительная любовь и жалость, русская жалость ко всему живому» (Ф. Абрамов).

В столь всеобъемлющем чувстве Есенина ко всему живому на земле проявляется его глубокое жизнелюбие, его душевный оптимизм, родственник пушкинскому. Еще Белинский отмечал, что Пушкин всегда находит выход из пессимизма. Оптимистическое мироощущение Пушкина выразилось не только в «Вакхической песне», не только в «Осени» (как видим, диапазон этого сложного чувства жизни у Пушкина очень широк), но — и, может быть, более всего — в концовке стихотворения «Вновь я посетил...».

О чем это стихотворение?.. О вечной смене поколений, о неумолимом движении жизни, в котором надо занять свое место, исполнить свое предназначение и уйти без обиды, ощущая себя важным, незаменимым звеном той бесконечной цепи, которая тянется из Прошлого в Будущее. Внук стоит на границе «владений дедовских» и в сознании своем соединяет времена: его духовный взор, ощущая настоящее, обращен одновременно и к прош-

лону, и к будущему. «Но пусть мой внук... и обо мне вспомнит» — вот смысл нашего присутствия на земле, нашего земного бытия, понимаемого как деяние и во имя того, что «внук... вспомнит».

Поэтическая идея связи времен, продолжения себя в грядущих поколениях выражается у Есенина через образ родины и ее певца (лирическое я поэта):

Но и тогда,
Когда во всей планете
Пройдет вражда племен,
Исчезнет ложь и грусть,—
Я буду воспевать
Всем существом в поэте
Шестую часть земли
С названием кратким «Русь».

Поэт не думает о себе как о смертном человеке; нет, он, скорее, утверждает обратное: он будет жить, будет петь ту же песню о своей родине. И в этом он видит смысл своего бытия-деяния на земле, бессмертия своей поэзии.

Слово «Русь» было всеобъемлющим у Есенина; оно как бы связывало тысячелетнюю историю с днем настоящим. И одновременно оно конкретизировало представление о родине — милой его сердцу, деревенской, «избяной». Возьмем, например, стихотворение «Неуютная жидкая лунность» (1925). В нем та же Русь, та же любовь к России «золотой бревенчатой избы», к ее истокам; но любовь «от противного», любовь через отрицание «нищеты», отсталости, что тоже было традиционным для русской литературы (сравним у Блока — слова о России как о «всемирном посмешище»).

«Остался в прошлом я одной ногою, // Стремясь догнать стальную рать, // Скольжу и падаю другою», — говорит о себе Есенин в стихотворении «Русь уходящая» (1924). Мечта об иной Руси — «стальной», не нищей — не раз посещала Есенина. И как бы принимая несовместимость «полевой» и «стальной» России, Есенин пишет:

Равнодушен я стал к лачугам,
И очажный огонь мне не мил
Даже яблонь весеннюю вьюгу
Я за бедность полей разлюбил.
Мне теперь по душе иное...
И в чахоточном свете луны
Через каменное и стальное
Вижу мощь я родной стороны.

Такие мечты-прозрения возникали у Есенина под влиянием «дум об индустриальной мощи», рождавшихся в Баку при «посвящении» в «стихию промыслов», как писал Есенин в «Стансах»

(1924). Здесь прежде всего характерно слово *стихия*, т. е. что-то живое и творящее. Именно в таком — романтически-фольклорном варианте — и воспринимает Эсенин «стальное» будущее. Урбанистом же, певцом «машинной цивилизации» Эсенин никогда не был. Его Русь всегда оставалась живой и вольной Русью — преимущественно полевой, крестьянской, он был связан с ней, с народной культурой самыми кровными узами.

«Мне нравится цивилизация,— писал Эсенин в «Автобиографии» (1924).— Но я очень не люблю Америки... это тот смрад, где пропадает не только искусство, но и вообще лучшие порывы человечества. Если сегодня держат курс на Америку, то я готов тогда предпочесть наше серое небо и наш пейзаж: изба немного выросла в землю, прясло, из прясла торчит огромная жердь, вдалеке машет хвостом на ветру тощая лошаденка. Это не то что небоскребы, которые дали пока только Рокфеллера... но зато это то самое, что растило у нас Толстого, Достоевского, Пушкина...»

В поэзии Эсенина человек — часть природы. И в этом проявляется его ближайшее родство с народной философией природы, с тем, что записано в «Поэтических воззрениях славян на природу» А. Н. Афанасьева. Одухотворение природы у Эсенина (и даже уподобление человека природным явлениям) тождественно тому, что свойственно устной поэтической культуре. Невозможно поэтому найти границу, раздел общего и частного, например, в таком эсенинском образе: «головой моей куст». Ее нет, природное и человеческое неразделимы.

С этим тесно связано и такое качество эсенинской поэзии, как ее потрясающе «земное», языческое начало. Сравнивая Эсенина и Блока, литературовед Е. П. Никитина пишет: «Блок наследовал и развивал скрытую в фетовских образах возможность, утрачивая вещность, превращаться в символ, отрывать от «земли». Эсенин, напротив, закрепляется у самого корня поэзии Фета: пристальное внимание к едва заметным обыкновенному взгляду переменам в природе, чуткий слух и острый взгляд...»

Примером полного взаимопроникновения природы и человека может служить стихотворение «Зеленая прическа...» (1918). Оно развивается в двух взаимопроникающих планах: березка — девушка. Читатель так и не узнает, о ком это стихотворение (да это узнавание и не нужно) — о березке или о девушке... Потому что человек здесь уподоблен дереву — красавице русского леса, а она — человеку. Березка в русской поэзии — символ стройности, красоты, юности; она светла и целомудренна. Поэтому и в других стихотворениях Эсенина читаем: «Березки! Девушки-березки!...» («Письмо к сестре», 1925); «Зеленокошая, в юбочке белой стоит береза...» («Мой путь», 1925) и т. д.

Поэзией природы, мифологией древних славян проникнуты такие стихотворения 1918 года, как «Серебристая дорога...» («Дай ты мне зарю на дровни, // Ветку вербы на узду...» /), «Песни, песни, о чем вы кричите?..». В последнем — та же зыбкость

границ между природой и человеком, то же уподобление древа и человека:

Хорошо ивняком при дороге
Сторожить задремавшую Русь...

В стихотворении «Я покинул родимый дом...» — «...старый клен головой на меня похож»; в стихотворении «Закружилась листва золотая...» — «И в душе, и в долине прохлады», причем вне поэтического контекста «прохлада в душе» алогична, бессмысленна; образ получает смысл лишь вкупе с темой природы: «И в душе, и в долине прохлады». И там же:

Я еще никогда бережливо
Так не слушал разумную плоть,
Хорошо бы, как ветками ива,
Опрокинуться в розовость вод...

А рядом — «Хорошо под осеннюю свежесть // Душу-яблоню ветром стряхать...» Все это стихи одного года, когда, несмотря на «теории» имажинистских «друзей» Есенина, его захватила стихия народного творчества; когда он долго искал и, наконец, купил за пять пудов муки уникальный труд выдающегося русского мифолога Александра Николаевича Афанасьева «Поэтические воззрения славян на природу...».

Разумеется, не только труд А. Н. Афанасьева стал источником устно-поэтических начал в поэзии Есенина. Живым учителем был прежде всего реальный быт русской деревни, факты биографии поэта. «Родился я с песнями», — скажет о себе Есенин. Между тем от фольклора Есенин брал лишь то, что было близко его поэтическому мироощущению, его лирическому дару, хотя диапазон здесь весьма широк: от обрядовых песен до частушек. При этом преобладает ориентация на лирические жанры фольклора (преимущественно на лирические песни) — на те формы, в которых глубоко и поэтично выразилась душа крестьянина, его мироощущение. Народная лирика (как и сказка, и загадка, любимые Есениным) несла на себе отпечаток мифологического восприятия мира; на эту мифологию, по сути, была ориентирована вся образная система Есенина.

Центральным, всеобъемлющим понятием поэтических воззрений славян, согласно Афанасьеву, является образ древа, олицетворяющий собой мировую гармонию, единство всего сущего. Таков этот образ в народной поэзии, таков он и у Есенина. Вот почему в центре многих стихотворений Есенина оказывается образ древа.

Глубокая связь с историей и культурой Древней Руси, с устной народной поэзией и народным изобразительным искусством «обусловила появление в поэзии Есенина целой группы поэтических символов, образов и мотивов, имеющих прямое отношение

к структуре мифа о мировом древе». (Базанов Вас. Сергей Есенин и крестьянская Россия.— Л., 1982.— С. 185—186.)

В «Ключах Марии» Есенин писал: «Все от древа — вот религия мысли нашего народа... Все наши коньки на крышах, петухи на ставнях, голуби на князьке крыльца, цветы на постельном и тельном белье вместе с полотенцами носят не простой характер узорочья, это великая значная эпопея исходу мира и назначению человека».

Итак, древо — мифологический символ, обозначающий вселенную, ее гармонию. Но древо — это и знак человека, слитого с миром. Подобно тому как в древе-вселенной вершина — солнце, небо, низ — корни, рождается параллель со стоящим человеком: голова — вершина, уходящая в небо; ноги — корни, ощущающие крепость в земле. Раскинутые руки, подобно ветвям, обнимают мир вокруг... Все это мы находим в образной системе Есенина.

Стремление к высшим формам бытия часто выражается у Есенина через уподобление себя древу:

Я хотел бы стоять, как дерево,
При дороге на одной ноге.
Я хотел бы под конские храпы
Обниматься с соседним кустом...
Ветры, ветры, о снежные ветры...

Хорошо бы, как ветками ива,
Опрокинуться в розовость вод...
Закружилась листва золотая...

Ах, увял головы моей куст...
Хулиган.

Облетает моя голова,
Куст волос золотистый вянет.
По-осеннему кычет сова...

«Душа-яблоня» в стихотворении «Хорошо под осеннюю свежесть...» (1918—1919) ... И т. д.

Поэзия Есенина последних, самых трагических лет (1922—1925) отмечена стремлением к гармоническому мироощущению. Не случайно поэтому все сильнее ощущается влияние двух начал — фольклора и русской классической поэзии. Приятие жизни, родственное пушкинскому, находит порой у Есенина почти декларативное выражение: «Приемлю все. Как есть все принимаю...» Но чаще всего это глубокое лирическое осмысление себя и Мира: «Не жалею, не зову, не плачу...», «Отговорила роща золотая...», «Мы теперь уходим понемногу...» и т. п.

«Не жалею, не зову, не плачу...» (1922) — одна из вершин есенинской поэзии. Проникновенный, пронзительный лиризм этого стихотворения, предельная душевная открытость, передача диалектики движений сердца, казалось бы, требовали единого

«потока сознания», своеобразной нематериальной кардиограммы внутреннего мира. Но стихотворение Есенина — при всей его насыщенности «диалектикой души» — изобилует «земными» образами, выписанными ярко и сочно, афористичным языком и с редким проникновением в жизнь природы: «все пройдет, как с белых яблонь дым»; «золото увяданья», «страна березового ситца» и т. п. А рядом с этим соседствует сочетание фразы из поэтического лексикона XIX века («о моя утраченная свежесть») и типично есенинское, народно-человеческое: «буйство глаз и половодье чувств».

Содержание стихотворения предельно конкретно и в то же время условно. Рядом с поэтическими деталями земного мира («белых яблонь дым», «страна березового ситца», «весенней гулкой ранью») — образ мифологический, символический — образ розового коня. Розовый конь — символ восхода, весны, радости, жизни... Но и реальный крестьянский конь на заре становится розовым в лучах восходящего солнца. На таком коне скакал Есенин в детстве и юности на родной Рязанщине. «Проскакал на розовом коне» — трагический знак уже отшумевшей жизни. Но и — глубинное проникновение в красоту расцвета (сравним с олицетворением смерти в образе белого коня, коня Блед). Поэтому дальше идут строки о бренности всего земного и розовый цвет переходит в холодную, почти траурную медь:

Все мы, все мы в этом мире тленны,
Тихо льется с кленов листьев медь...

Поэт не останавливается на этой траурной ноте. Ибо для него бытие не бессмыслица. Вот почему все венчают строки, благословляющие жизнь, весну, цветение:

Будь же ты вовек благословенно,
Что пришло процветать и умереть.

Хотя стихотворение фактически и кончается на слове *умереть*, акцентируется (находится под смысловым ударением) емкое слово *процветать*. Суть стихотворения — благодарственная песнь, благословение всего сущего.

В этом смысле интересно и другое произведение — «Отговорила роща золотая...» (1924). Оно тоже кажется беспросветным и грустным. Однако это не так. Возьмем за исходную точку анализа мифологическое мировосприятие автора. И сразу поэтическое содержание расширится, углубится.

«Золотая роща» — это и предметный образ, но и обобщенный — жизнь поэта, даже бытие вообще. Философское содержание выражено в конкретных примерах, интересных, значительных, даже в этом узком значении, и «набирающих» особенно богатое содержание, когда их соотносишь с печальным раздумьем поэта о смысле сущего и своей судьбе (по жанру это элегия).

Осень — пора тишины и ярких красок, поэтому главенствуют здесь цветовые образы, а звуковых практически нет. Но есть один удивительный «камертон», настраивающий тональность стихотворения: «И журавли, печально пролетая...». «Печально пролетая» вне контекста, поэтического и жизненного, — бессмыслица. Однако образ живет в «бесконечном лабиринте сцеплений» нашего ассоциативного сознания. Общая тема увядания, ощущение последних дней, всепрощающее принятие этой участи определяют многосмысленность запечатленной картины — улетающих, прощающихся с родной стихией птиц. Образуется «бездна пространства», свойственная подлинной поэзии.

Журавли с их печальным «курлыканьем в синие дали» (как сказал Есенин в другом стихотворении) как бы лейтмотив осени жизни, «музыкальная тема» стихотворения — прощальной песни со всем юным, веселым, с «сиреновой цветью» природы и — главное — души человека.

Большую роль в стихотворении играет цвет. *Золотая* — это и символически-возвышенное определение прекрасного, и цвет осени. Возникает тема странника, тема бесприютности, подчеркнутая холодным цветовым эпитетом: «над голубым прудом».

Одиночество и бесприютность лирического «я» особо ошутимы в строфе, где человек один среди осенней голой равнины. Но... с теплыми воспоминаниями о «веселой юности». Соотнесение весны человека («души сиреневая цветъ») и догорающего костра жизни выражено через зримый предметный образ:

В саду горит костер рябины красной,
Но никого не может он согреть...

Далее вступает тема конца — траура, увядания последнего дыхания засыпающей природы. Частично на это наводит строка «не обгорят рябиновые кисти», несмотря на отрицание все же вызывающая представление о сожженном (обугленные, черные головешки). И конечно же, желтизна травы. Тихое падение листьев доносит мотив печального успокоения некогда сильных порывов (не «закружилась листва золотая», а «дерево роняет тихо листья» — отдельные, одинокие листья).

Все вдруг завершается темой двух главных стихий — времени и ветра: они, переводя действие в иное, «космическое» измерение, возвращают все к теме жизни, хотя и «отговорившей»:

И если время, ветром разметая,
Сгребет их все в один ненужный ком...
Скажите так... что роща золотая
Отговорила милым языком.

Слово «милым» в последней строке («отговорила милым языком») — это то же, что «процвестъ» в конце стихотворения «Не жалею, не зову, не плачу...». И хотя концовки обоих стихотворе-

ний трагические, сами воспоминания о прошумевшей, процветшей жизни наводят на мысль о приятии бытия.

Гармоническое единство человеческой души с Миром — вот что определяет лучшие творения Есенина. Мотив, который навеян народной философией жизни и самобытно запечатлен в проникновенных стихах великого народного поэта.

Но в поэзии Есенина есть строки, выражающие трагическую дисгармонию Мира. Она видится порой в, казалось бы, обычной житейской ситуации: у собаки-матери отняли и утопили ее детей. «Песнь о собаке» (вдумается в это название: «Песнь о...» — «предмет» песни стоит в одном ряду с самым дорогим и близким поэту) — одно из самых трагических стихотворений. Человеческая жестокость здесь нарушает гармонию Мира. Поэтому в конце стихотворения действие происходит одновременно в двух измерениях — конкретно-бытовом и «космическом». Так подчеркнута глобальность частного факта: разрушить счастье одного живого существа — значит нарушить гармонию Мира:

Покатились *глаза* собачьи
Золотыми *звездами* в снег.

Сравним это с предыдущей строфой:

В *синюю высь* звонко
Глядела она, *скуля*,
А месяц скользил, тонкий,
И скрылся за холм в полях.

(выделено нами.— Н. З.) Собака, у которой отняли щенков, обращается со своей болью ко всему Миру, ко Вселенной: «в синюю высь». Поразительно точен и емок образ «звонко глядела» — сила переживаний такова, что взгляд звучит! И кажется, звучит обобщением всех мук земных...

В этой обобщенности трагедии одного земного существа прозревается мысль о единстве всего сущего. Об этом стихотворение «Мы теперь уходим понемногу...» (1924).

Уже во второй строфе возникает переключка со стихотворением «Отговорила роща золотая...», «Отговорила милым языком»:

Милые березовые чащи!..

В переключке образов, поэтических тропов проявляется не только устойчивость эстетической системы Есенина. За всем этим стоит главное — единство нравственно-эстетических ценностей.

Система ценностей в поэзии Есенина едина и неделима; все ее компоненты связаны между собой и, взаимодействуя, образуют единую картину «родины любимой» во всем многообразии деталей и оттенков. Это и является высшим идеалом поэта

(«Чувство родины основное в моем творчестве», — подчеркивал Есенин).

Такая целостность поэзии Есенина проистекает из ее народной основы: в фольклоре тоже единая система ценностей. И конечно же, это одна из главнейших черт русской классической литературы, в которой не могло быть оправдания «второй», «другой жизни», как не могло быть оправдания оборотню в народной поэзии; в которой двойничество и конформизм всегда получали недвусмысленную оценку. В этом проявляется народность русской литературы, ее связь с народной философией жизни, выраженной в фольклоре, ее ориентация на народное мировосприятие.

Эстетически прекрасное и нравственно здоровое народное искусство не допускало отступления от идеала. У Есенина такие отступления были (это предмет особого разговора), но не они определяют сущность его великого дара и его поэтического наследия. «Имажинизм был формальной школой, которую мы хотели утвердить. Но эта школа не имела под собой почвы и умерла сама собой, оставив правду за органическим образом», — писал Есенин в октябре 1925 года («О себе»). При всей безусловно отрицательной оценке имажинизма следует подчеркнуть: не фиглярство и шутовское кривлянье, свойственные «собратьям по имажинизму», привели к нему Есенина, а давний интерес к необычной образности, истоком которой могла служить народная загадка. Загадка — та же метафора, но «зашифрованная»; в основе ее лежит скрытое сравнение, например: «Из ворот в ворота лежит жука золота» (солнечный луч). Однако отношение к образу как к самоцели вело к серьезным идейно-художественным потерям, в конечном счете — к утрате народной первоосновы образа, к антиэстетике. Вспомним хотя бы известное сравнение солнца с «лужей, которую напрудил мерин» в «Кобыльях кораблях». Над этим зло смеялся Иван Бунин в рассказе «Несрочная весна», об этом с болью писал в 1920 году Николай Клюев в стихотворном послании Сергею Есенину «В степи чумацкая зола...».

Особенно важны для нас те оценки имажинизма, которые дал сам поэт: «...правда за органическим образом». «У собратьев моих нет чувства родины во всем широком смысле этого слова... Поэтому они так и любят тот диссонанс, который впитали в себя с удушливыми парами шутовского кривляния». Так писал Есенин о глубоко чуждых ему по самой сути его национального дара «братьях-имажинистах» уже в 1921 году («Быт и искусство»). И может быть, вспоминая свое кратковременное увлечение имажинизмом, оказавшее нездоровое влияние на некоторые его произведения, Есенин скажет: «Розу белую с черною жабой // Я хотел на земле повенчать».

В качестве самого высокого идеала в поэзии Есенина выступает родина. В ее зримых земных проявлениях чуткое сердце поэта улавливает душу, облеченную в плоть, как об этом сказано в стихотворении «Мы теперь уходим понемногу...». Даже «на земле

угрюмой» поэт «счастлив», потому что «дышал и жил» «на родине любимой» с «братьями меньшими» и братьями-людьми, которые дороги уже потому, «что живут со мною на земле».

Через все стихотворение проходит тема «той страны» «...не цветут там чаши, // Не звенит лебяжьей шеей рожь...», «...в той стране не будет // Этих нив, златящихся во мгле...» И хотя поэтически здесь используется миф о загробном мире, главное не в нем, а в том, что «той стране» противопоставлены конкретные и характерные приметы «этой» страны — России. Поэтому *там* означает прежде всего *вне родины, вне родной земли*.

В произведениях народного творчества герой, попадая в иное царство, в волшебную страну, на небеса, в райские кущи, всегда в конце концов возвращается на родную землю, стремится к ней из самого дальнего далека. Потому что только на родной земле он может «дышать и жить».

Своеобразным возвращением Есенина к родной земле, к своим человеческим истокам стала поэма «Анна Снегина» — произведение во многом итоговое, в котором личная судьба поэта осмыслена в связи с судьбой народной.

Поэма тесно связана с лирикой Есенина, она вобрала в себя многие ее мотивы и образы. Если же говорить о традициях, то в год окончания работы над поэмой (1925) Есенин писал: «В смысле формального развития теперь меня тянет все больше к Пушкину». И пушкинская традиция, конечно же, присутствует в поэме, хотя попытки некоторых исследователей провести какие-либо прямые параллели с конкретными произведениями Пушкина (например, с «Евгением Онегиным») не представляются убедительными. Плодотворнее, думается, говорить о пушкинском начале в широком смысле, на что, кстати, ссылался и сам Есенин в приведенном высказывании. Прежде всего это народность. Подобно Пушкину, который, по словам Достоевского, сроднился с народом в з а п р а в д у, Есенин, пройдя через искушение изысканной метафорой, пришел к такому пониманию искусства, которое определяется верностью художника «простоте, добру, правде» (излюбленная триада Льва Толстого). Эти ориентиры выразились в языке поэмы, точнее — во всем богатстве разговорной народной речи, что бросается в глаза уже с первых строк. В поэме Есенина персонажи «самовоспроизводятся» через речь и оттого сразу приобретают пластически зримые черты живого лица. Речь каждого настолько индивидуальна, что нам хорошо помнятся и возница, и мельник, и старуха, и Анна, и даже ее мать, которая произносит всего одну фразу, но определяется в ней, и Прон, и Лабутя, и, конечно же, сам главный герой. Именно здесь проявилась неподдельная народность, которая нашла свое высшее воплощение у великих предшественников Есенина — Пушкина, Лермонтова, Кольцова, Некрасова...

Центральным, организующим началом поэмы является речь самого Есенина. Голос автора и — шире — личность автора, его

отношение к миру пронизывает буквально все, скрепляя воедино. Однако автор не навязывает своих взглядов, своего отношения к миру героям — он только «объединяет» их в поэме. Сама же поэма отличается многоголосием, что отвечает духу изображаемой эпохи, борьбе человеческих страстей. Это, пожалуй, и составляет «эпическую основу» поэмы. В таком контексте становится понятной и особая значимость диалогичности поэта с мужиками, и — главное — философская значимость ответа поэта, в котором осмыслена главная черта личности и дела Ленина — его народность:

Скажи,
Кто такое Ленин?
Я тихо ответил:
Он — вы.

Поэма Есенина — лиро-эпическая (так определил ее сам поэт в письме Г. Бениславской 20 января 1925 года). Главная ее тема — личная. Сила поэмы как раз в том, что «эпические» события раскрываются через судьбу, сознание, чувства поэта и главной героини. Само название говорит о том, что все основное сосредоточено в Анне Снегиной и в тех отношениях, которые связывают с ней поэта. Не раз уже отмечалось, что само имя героини звучит как-то особенно поэтично и многозначно. Анна Снегина — удивительная полнозвучность, красота аллитерации, богатство ассоциаций. Снегина — символ чистоты белого снега — переключается с весенним цветением белой, как снег, черемухи, а значит, и символ утраченной навсегда юности. Немало встречается и знакомых по есенинской лирике образов: «девушка в белом», «тонкая березка», «снежная» черемуха («Сыплет черемуха снегом»), напоминающая метель, стихию: «Как метель, черемуха // Машет рукавом». Но все знакомое переплавлено в образ главной героини, в единство образного строя поэмы.

Печально, что в некоторых работах прошлых лет образ Анны рассматривался слишком «приземленно» и получал порой вульгарно-социологическое толкование. Так, один из авторов даже называет ее «женой белогвардейца», хотя, как явствует из самой поэмы, муж Анны погиб на фронте еще до Октябрьской революции. С другой стороны, хочется предостеречь и от чрезмерного увлечения поисками прототипов героев, сведения всего богатства произведения к какой-то конкретной биографической ситуации. Конечно, в поэме Есенина не могли не отразиться моменты его биографии, но надо помнить, что прототип и художественный образ — вещи разные и художественный образ всегда богаче; герой произведения живет и развивается по законам данного произведения, т. е. по законам искусства, которые тождественны жизни, отвечают жизненной правде, а не правде узкобиографической. К примеру, прототипом Анны Снегиной называют помещицу Л. И. Кашину — молодую, интересную, образованную жен-

щину, которая после революции ни в какие заграницы не уезжала, а работала в Москве переводчицей и стенографисткой. Судьба распорядилась так, что Л. И. Кашина была похоронена в 1937 году на одном кладбище с Есениным.

Но вернемся к поэме. То, что Анна Снегина оказалась вдали от Советской России, — это, конечно же, печальная закономерность, трагедия многих русских людей того времени. И заслуга Есенина в том, что он первым показал это.

Но и это не самое главное, если говорить о том, что поэт и Анна расстались, как мы понимаем, навсегда. Надо вновь обратиться к многозначности образа главной героини и понять, что разлука с Анной Снегиной в лирическом контексте поэмы — это разлука поэта с юностью, разлука с самым чистым и святым, что бывает у человека на заре жизни. Но — и это главное в поэме — все человечески прекрасное, светлое и святое живет в герое, остается с ним навсегда — как память, как «живая жизнь», как свет далекой звезды, указывающей путь в ночи:

Далекие, милые были!..
Тот образ во мне не угас.

Мы все в эти годы любили,
Но, значит,
Любили и нас.

Этот эпилог был очень важен для Есенина — поэта и человека: ведь это все помогало ему жить, бороться в себе со своим «черным человеком». Эпилог этот означает еще и то, что прошлое и настоящее для героя взаимосвязаны; он как бы соединяет времена, подчеркивая их неделимость и неотделимость от судеб родной земли, ощущаемой в конкретных и зримых образах «малой родины», где прошли ранние годы жизни поэта и его героини.

Тема родины и тема времени в поэме тесно связаны. В узкохронологическом смысле эпическая основа поэмы такова: основная часть (четыре главы) — это Рязанская земля 1917 года; в пятой главе — эскизный набросок судьбы одного из уголков большой деревенской Руси от революции до первых лет мира (действие в поэме кончается 1923 годом). Разумеется, за судьбой одного из уголков русской земли угадывается судьба страны и народа, но все это дано эскизно, хотя и с довольно четким утверждением «силы» Руси Советской («теперь там достигли силы»). Для нас особый интерес представляет не само изображение «эпических» событий, а отношение к ним поэта: ведь поэма-то в первую очередь лирическая. Есенин в поэме высказывает, если так можно выразиться, концепцию жизни — свой взгляд на мир, на события, на то, что остается неизменным и вечным.

После строк о времени революции, когда «чумазный сброд // Играл по дворам на роялях // Коровам тамбовский фокстрот», следуют стихи иной тональности:

Шли годы
Размашисто, пылко...
Удел хлебороба гас.

Есенин как бы провидел то время, когда удел хлебороба выльется в трагедию 1929—1933 годов. Но дело не только в провиденье поэта, а в том, что он был свидетелем истоков трагедии русского крестьянства. Саркастически звучат в поэме слова, которыми представители разных интеллектуальных слоев именовали крестьянина:

Фефела! Кормилец! Касатик!
Владелец земель и скотом,
За пару измызганных «катек»
Он даст себя выдрать кнутом.

Сам Есенин не идеализирует русское крестьянство; он видит его неоднородность, видит в нем и мельника с его старухой, и возницу из начала поэмы, и Прона, и Лабутю, и мужика, сжигающего от прибыли руки... При этом нельзя забывать, что положительные начала, своеобразную основу жизни поэт видит в трудовом крестьянстве, судьба которого является эпической основой поэмы. Судьба эта печальна, как явствует из слов старухи-мельничихи:

У нас здесь теперь беспокойно.
Испариной все зацвело.
Сплошные мужицкие войны —
Дерутся селом на село.

Символичны эти мужицкие войны; они являются прообразом большой братоубийственной войны, подлинной народной трагедии, от которой и впрямь, по словам мельничихи, едва не «пропала Расея»... Переключка с этим возникает и в конце поэмы в письме мельника:

Расея...
Дуровая зыкъ она.
Хошь верь, хошь не верь ушам —
Однажды отряд Деникина
Нагрянул на крушан.
Вот тут и пошла потеха...
С потехи такой — околеть.
Со скрежетом и со смехом
Гульнула казацкая плеть...

Такая «потеха» никому не на пользу, разве что Лабуте, требующему для себя «красный орден»...

Осуждение войны — империалистической и братоубийственной — одна из главных тем. Война осуждается всем ходом поэмы,

разными ее персонажами — мельником и его старухой, возницей, двумя главными трагедиями жизни Анны Снегиной (гибель мужа, эмиграция). Причем порой голос персонажа сливается с голосом автора, как, например, в словах письма мельника («Расея... Дуровая зыкъ она...» и т. д.). Но однажды поэт говорит прямо от себя:

Я думаю:
Как прекрасна
Земля
И на ней человек.
И сколько с войной несчастных
Уродов теперь и калек!
И сколько зарыто в ямах!
И сколько заруют еще!
И чувствую в скулах упрямых
Жестокую судоргу щек...

Потрясающая душу человечность русской классической литературы, ее «лелеющая душу гуманность» живет в поэме Есенина. Отказ от участия в кровавой бойне — не поза, а глубинное, выстраданное убеждение, как, впрочем, и исторически точная поэтическая оценка событий:

Война мне всю душу изъела.
За чей-то чужой интерес
Стрелял я в мне близкое тело
И грудью на брата лез.
Я понял, что я — игрушка,
В тылу же купцы да знать...

Или же предельно лаконичная и точная оценка «неистово взметнувшейся» свободы — Февральской буржуазной революции и ее «героя» — калифа на час, стоящего «в розово-смердном огне» над народом и над Россией:

Тогда над странюю калифствовал
Керенский на белом коне.
Война «до конца», «до победы».
И ту же сермяжную рать
Прохвосты и дармоеды
Сгоняли на фронт умирать...

А рядом с этим — «вековая тишина» «во глубине России» (если вспомнить известное и в данном случае родственное поэме стихотворение Некрасова «В столицах шум, гремят витии...»). Правда, и здесь, «во глубине России», как мы знаем из поэмы, «вековая тишина» уже нарушена отдаленным громом эпохи.

Изменения в облике русского мужика начинают раскрываться с первых строк поэмы — в рассказе возницы, да и в самом облике

этого персонажа, по-своему умного и нахального, особенно в сцене расчета. Это тоже образ эпохи, человек, стронувшийся с вековых устоев и, в отличие от Прона Оглоблина, не обретший каких-либо других жизненных стремлений, кроме как «выпить в шинке самогонки...» Но, с другой стороны, в чем-то близок к нему и сам Прон — «драчун, грубиян», который «с утра по неделям пьян...» Старуха-мельничиха не случайно говорит так о Проне: он для нее — разрушитель, к тому ж убийца. Да и у самого поэта Прон Оглоблин вызывает сочувствие лишь там, где говорится о его гибели, а в целом в поэме автор довольно далек от Прона, между ними все время присутствует какая-то непреодолимая преграда. И немудрено: если с мельником и его старухой поэт «на равных», то к народу, к мужикам он идет поклониться и чувствует себя счастливым оттого, что мужики признают его за своего.

Поразительная вещь: о Ленине и о мужиках, т. е. о народе, сказано: «он — вы», со знаком равенства. Но этого же нельзя сказать о Проне, который, как уже отмечали исследователи, является воплощением какого-то пугачевского начала. Верное наблюдение — пугачевского! Вспомним, что Пугачев, объявивший себя царем, стоял над народом, был деспотом и убийцей (см. хотя бы «Историю Пугачева» Пушкина с приложенным к ней огромным списком жертв Пугачева). Над народом стоит и Прон Оглоблин:

Оглоблин стоит у ворот
И спяну в печенки и в душу
Костит обнищальный народ.
«Эй, вы!
Тараканье отродье!
Все к Снегиной!..
Р-раз и квас!
Даешь, мол, твои угодыя
Без всякого выкупа с нас!»
И тут же, меня завидя,
Снижая сварливую прыть,
Сказал в неподдельной обиде:
«Крестьян еще нужно варить».

«Тараканье отродье!» — вот как обращается к народу герой, в котором иные наши исследователи готовы были видеть большевика-ленинца!.. Характерно и поведение Прона в присутствии поэта, выраженное в последних четырех строчках... Позже аналогичный тип встретится у М. А. Шолохова в «Поднятой целине» (Макар Нагульнов). Страшный, в сущности, тип, порожденный переломной эпохой. Дорвавшись до власти и так и не сумев слиться с народом, такие люди будут думать, что делают все для блага народа, а благом народа, как известно, издревле оправдывались

любые кровавые преступления. До этого, разумеется, не доходит в поэме, но тип вожака, стоящего над народом, подмечен верно. Ему противостоит тип подлинного вождя, о котором народу можно сказать: «он — вы».

Другой тип, Лабутя Оглоблин, не нуждается в особых комментариях. Характерно, что рядом с Проном Лабутя «с... важной осанкой, как некий седой ветеран», оказался «в Совете» и живет «не мозоля рук». Тоже тип эпохи, и он необходимо должен был оказаться подле Прона, считающего, что «крестьян еще нужно варить...». Но если судьба Прона, при всех его отрицательных сторонах, приобретает трагическое звучание в своей развязке, то жизнь Лабути — жалкий, отвратительный фарс (и гораздо более жалкий фарс, чем, например, жизнь шолоховского деда Щукаря, которого в чем-то и пожалеть можно). Знаменательно, что именно Лабутя «поехал первым описывать снегинский дом» и арестовал всех его жителей, спасенных впоследствии от скорого суда добрым мельником.

Мельник — это воплощенная доброта, близость к природе, милосердие и человечность. Все это делает мельника одним из главных героев поэмы. Его образ пронизан лиризмом и дорог автору как одно из самых светлых и добрых народных начал. Не случайно мельник в поэме постоянно с одной и той же группой людей (в отличие от других ее героев, не исключая и главных). Знаменательно и его присловье: «За милую душу!» Он-то, пожалуй, более всего воплощает эту цельную, добросердечную и неоскорбленную русскую душу, олицетворяет русский национальный характер в его «идеальном» варианте. Разумеется, это вовсе не означает, что он «выше» или «ниже» поэта, — такие сравнения попросту бессмысленны, но в духовном облике поэта уже есть надрыв, душа его оскорблена и озлоблена, хотя она и смягчается в родных местах. Поэт сам постоянно подчеркивает, что душа его во многом уже закрыта для лучших чувств и прекрасных порывов:

Ничто не пробилось мне в душу,
Ничто не смутило меня.
Струилися запахи сладко,
И в мыслях был пьяный туман...
Теперь бы с красивой солдаткой
Завесь хорошо роман.

Это после-то разговора о женщине, которую он когда-то любил!... И даже в конце поэмы после чтения письма от этой навсегда утраченной для него женщины он как будто бы остается по-прежнему холодным и почти циничным: «Письмо как письмо. Беспричинно. Я в жисть бы таких не писал».

И лишь в финале звучит светлый аккорд — воспоминание о самом прекрасном и навсегда-навсегда ушедшем. Мы вдруг узнаем, что и в душе героя все это лучшее, что осталось позади, жи-

вет,— и тем самым он побеждает своего внутреннего «черного человека»:

Иду я разросшимся садом,
Лицо задевает сирень.
Так мил моим вспыхнувшим взглядам
Погорбившийся плетень.
Когда-то у той вон калитки
Мне было шестнадцать лет,
И девушка в белой накидке
Сказала мне ласково: «Нет!»

Далекие, милые были!..
Тот образ во мне не угас.

Мы все в эти годы любили,
Но, значит,
Любили и нас.

Так в январе 1925 года, находясь на Кавказе, закончил Есенин свою последнюю и главную поэму. Широта исторического пространства поэмы, обретаемая героем в конце, ее открытость жизненным впечатлениям, лучшим движениям души прямо соответствуют народным идеалам, выразителем которых был и остается в своих лучших творениях великий русский поэт С. А. Есенин — «поэтическое сердце России». И пока живет земля, Есенину-поэту суждено жить с нами и «воспевать всем существом в поэте шестую часть земли с названьем кратким «Русь».

СОВЕТУЕМ ПРОЧИТАТЬ

Б а з а н о в Вас. Сергей Есенин и крестьянская Россия.— Л., 1982.

Это наиболее полное исследование многообразных связей С. А. Есенина с миром крестьянской России, из которого вышел поэт. Устная поэзия русского народа, его культура в целом, крестьянская этика — словом, тот народный мир, о котором написал Василий Белов в своем «Ладе»,— все это живет в поэтическом наследии Есенина.

В мире Есенина: Сборник статей.— М., 1986.

Сборник объединяет высказывания советских писателей о С. А. Есенине, работы литературоведов о творчестве поэта, о многообразных связях Есенина с русской классической и современной ему литературой; уточняются некоторые спорные моменты биографии поэта, его творческого пути.

Есенин и современность: Сборник.— М., 1975.

Книга содержит статьи о творческих связях С. А. Есенина с древнерусским искусством, с «Поэтическими воззрениями славян на природу» А. Н. Афанасьева, с крестьянскими поэтами начала XX века; открывается сборник статьёй «Есенин и советская поэзия». Кроме того, в нем — воспоминания о поэте, материалы к его биографии.

Марченко А. Поэтический мир Есенина. 2-е изд.— М., 1989.

Книга посвящена анализу поэтики Есенина, мастерству поэта. Книга во многом полемична, она уточняет некоторые наши представления о творчестве Есенина, об отдельных его произведениях. Интересен анализ творческих связей Есенина с народной поэзией, с древнерусской литературой, с Гоголем и т. д.

Отчее слово: Сергей Есенин: Писатели о творчестве.— М., 1968.

Небольшой сборник, составленный С. Кошечкиным, содержит отрывки из писем и статей поэта, его высказывания, запомнившиеся современникам, фрагменты воспоминаний. Все это, вместе взятое, хорошо представляет личность С. А. Есенина, его литературно-эстетические взгляды. Сборник снабжен именованным и предметным указателем, что облегчает работу с книгой.

С. А. Есенин в воспоминаниях современников: В 2 т.— М., 1986.

Среди лиц, писавших о поэте, было немало людей, искренне любивших и понимавших его. Это прежде всего сестры Есенина, близкие ему по духу писатели, родные и близкие поэта. В частности, интересны записки С. А. Толстой-Есениной, содержащие комментарий к некоторым шедеврам есенинской лирики, воспоминания М. Горького, Вс. Рождественского, А. К. Воронского, И. Н. Розанова, В. Ф. Наседкина, В. И. Эрлиха и многих других.

«И МНОГО ЧАР, И МНОГО ПЕСЕН...» ТВОРЧЕСТВО РУССКОГО МОДЕРНИЗМА

Сложные и неоднозначные процессы определяли пути развития русской реалистической литературы в преддверии Великой Октябрьской социалистической революции. Не менее сложным и неоднозначным оказалось и творчество художников, явно или скрыто противопоставивших себя реализму. Нереалистические течения начала XX века — символизм, акмеизм, футуризм — долгое время именовались декадентскими, упадочническими на том основании, что их будто бы «объединяла реакционная буржуазная идеология». Между тем для большинства участников этого движения исходным было неприятие капиталистического мира, его морали. Вообще нельзя отождествлять с понятием упадка практику столь разных и неоднородных групп. В ней немалое место занимало стремление преобразить несовершенную жизнь, хотя и особенным внесоциальным путем.

В последние годы определение декаданс все активнее стало вытесняться термином «модернизм». Часто, однако, под его «шапкой» тоже нивелируются почти несравнимые между собой явления и смягчаются выступления, как раз оправдывавшие деградацию общества.

Сотрудничество двух типов реализма начала XX века было плодотворным. Ведь они в своем неоднородном развитии опирались на общие основы — осмысление человеческих отношений, жизни. Иным было взаимодействие реалистических и модернистских те-

чений. Но нельзя забывать и о притяжении наиболее талантливых модернистов к проблемам, характерным для реалистического искусства.

Атмосфера русских революций предельно усилила расслоение модернистских групп. Те, кто сознательно стремился отгородиться творчеством от своего времени, становились защитниками умерительных универсальных концепций, все дальше отходили от действительности, а нередко начинали оправдывать существующий уклад. В этой среде появилась определенная прослойка литераторов, чья мысль сомкнулась с упадочническими (декадентскими) идеями антинародности и антидемократизма, асоциальности, дегуманизации, безнравственности и внеэстетичности.

Немало было сторонников модернизма, пытавшихся проникнуть в тайны реального бытия, даже найти средства его совершенствования, но совершенствования, лишённого революционных перспектив. Вот почему кардинальное обновление форм искусства — общее для всех модернистских объединений — ошибочно уравнивалось с жизнестроением. Тем не менее и в этом случае постепенно углублялось внимание к противоречиям общества. Под знаменами модернизма оказался и ряд художников, временно примкнувших к тому или иному течению, самостоятельно ищущих и нашедших подлинное назначение литературы революционной эпохи. Духом несогласия, острой полемикой насыщалась, следовательно, деятельность каждой группировки. Наибольшей внутренней напряженностью было отмечено самое значительное из модернистских течений — символизм.

В 1892 году с лекцией (затем — книгой) «О причинах упадка и новых течениях современной русской литературы» выступил Д. Мережковский. Он указал на двойственное внутреннее состояние своих соотечественников, сведя его лишь к столкновению между желанием и невозможностью верить, привычным материализмом и идеальными устремлениями. Такими весьма облегченными противоречиями и обуславливалась главная задача искусства — утвердить художественный идеализм как начало строительства гармоничной культуры. Д. Мережковский связывал будущее с созданием новой религии, должной объединить в себе духовные и плотские, христианские и языческие начала. Отсюда главным для искусства он считал мистическое содержание, а средством его выражения — символы, выливающиеся из глубин духа творца и требующие расширения художественной восприимчивости.

Совсем по-иному обосновывал символизм К. Бальмонт, для которого новая поэзия была воплощением непосредственных впечатлений от хаоса Вселенной и освоением небывалых по сочетанию мыслей, красок, пропорций. Собственно, между противоположными толкованиями этого течения (как формы проникновения в мистический смысл сущего и как новой литературной школы, способной передать неуловимые импульсы мира) вариативно располагались точки зрения всех символистов «первого

созыва»: Н. Минского, Д. Мережковского, В. Брюсова, К. Бальмонта, Ф. Сологуба, З. Гиппиус и других.

В начале 900-х годов на литературную арену выступили так называемые младосимволисты: Андрей Белый (Борис Бугаев), А. Блок, Вяч. Иванов, С. Соловьев, Эллис (Л. Кобылинский). Опять-таки по-разному они стремились к развитию учения и поэтической культуры русского идеалистического мыслителя В. Соловьева. Наряду с этим источником, разумеется, обращались к другим: наследству русской классики, сочинениям Канта и Шопенгауэра, Ницше, поэтов-мистиков мировой литературы. Но именно идея В. Соловьева — достижение особой теократии (всеобщего равенства в результате духовного преображения мира), мотивы его творчества: самоотверженные поиски во имя служения грядущему, искусство как сила, рождающая духовный подъем, художник, способный ответить зовом страждущей и гармоничной «мировой души», «вечной женственности» — были положены в фундамент младосимволистской эстетики. Она, несмотря на заоблачные идеалы, гораздо тесней была связана с запросами эпохи, предлагала куда более действенную роль литературы, чем эстетика Мережковского.

Наивные по своим позитивным прогнозам, наступательные по отношению к реальным событиям и деятелям, символистские концепции не могли дать устойчивой позиции художественному творчеству. Началось размежевание в рядах этого течения.

Мережковский создал не лишённые утонченности поэтические раздумья о вере в небесную красоту — «глубокую, недосягаемую твердь», в лучшие чувства, которые — «стыдливы и безмолвны, и все священное объемяет тишина: пока шумят сверху сверкающие волны, безмолвствует морская глубина». Надуманные представления о спасительной новой религии он воплотил в прозаической трилогии «Христос и Антихрист». В ней, однако, он пытался разгадать соотношения знания и интуиции, науки и искусства, политической власти и силы духа. Первая русская революция навсегда погасила самое стремление к такой философичности.

Нисхождение к еще более спорным толкованиям действительности стало уделом таких поэтов, как Ф. Сологуб, З. Гиппиус. После остроиронического разоблачения (венчавшегося, правда, пессимизмом) обывательщины в романе «Мелкий бес» Сологуб в претенциозно-безвкусных «Навях чарах» поклонялся преступной воле на редкость убогой «сильной личности». Гиппиус в «Чертовой кукле» оправдала похоть и мещанство.

Многообразно проявилось противодействие порокам буржуазного мира, утверждение духовных ценностей русской и общечеловеческой культуры (Андрей Белый, Вяч. Иванов, Эллис). Подчеркнем, что именно революционная эпоха, принятая ими болезненно, пробудила активное, хотя не без отступлений и ошибок, начало.

Наконец, величайшими открытиями проникнута поэзия А. Блока и В. Брюсова, тесно связанных с символистским течением. Вопрос о характере этих связей до сих пор дискутируется. Есть точка зрения, по которой Блок, например, никогда не изменял методу и эстетике «Стихов о Прекрасной Даме». Существует противоположное мнение, трактующее сближение Блока, Брюсова с символизмом как случайность. Все было и сложнее и логичнее.

«Мэтр символизма» В. Брюсов, издавший и в основном создавший первые сборники этого направления, сразу не принял мистической программы Мережковского. Но уже в ранней своей статье «Ключи тайн» поэт толкует искусство как постижение тайн мира не рассудочными путями, а средствами сверхчувственной интуиции. Положение об искусстве как познании жизни (впоследствии мысль будет развита в стройную теорию) предreshает дальнейший путь художника за пределы им же вдохновленного течения. Поэт углубился в постижение мира души, яркой, одаренной, но нередко жестокой («Ассаргадон», «Дон Жуан», «Наполеон» и т. д.). Очень скоро, однако, история, реальное бытие открыли перед ним иные проблемы.

Многозначность образной системы Брюсова проистекала из стремления разгадать суть явления во всей сложности его внутреннего содержания. Брюсовский символ всегда на редкость емкий и ясный, призванный передать глубокое неудовлетворение поэта современностью («Мы бродим в неоконченном здании, мы бродим по шатким лесам»).

Он славит «подвиг мысли и труда», мечтает изведать «тайны жизни мудрой и простой», быть гостем отдаленных предков и уловить «отблеск будущих веков». Поэтическое вдохновение являет перед художником величие искусства прошлого, таинство грядущего. Это и приводит к поиску идеи — «впереди современного человечества» для постройки «неоконченного здания».

Страстное стремление созидать новую культуру, способную вобрать лучшие традиции минувшего, преодолеть разложившуюся буржуазную «цивилизацию», сплотить творческие возможности настоящего — вот что руководило Брюсовым в его символистских увлечениях и разочарованиях. Именно в ключе таких побуждений формируется брюсовская концепция истории, изложенная в статье «Учителя учителей» (1916). Развитие мира представлено сменой культурных кругов, каждый из которых, достигая расцвета, разрушается, уступая место новому. В этой теории, в целом ошибочной, есть рациональное зерно. Процесс мыслится как поступательный, управляемый внутренними общественными противоречиями эпохи, среди которых особо подчеркнуты отношения народных масс с политическими властями.

Концепция Брюсова убедительно объясняет все мотивы его творчества: призыв в дни первой русской революции к «детям пламенного дня»: «Восстаньте смерчем, смертным шквалом, кру-

шите жизнь — и с ней меня» («Довольным»); гимн Человеку — «младому моряку вселенной», направляющему «бег Планеты меж светил» («Хвала Человеку»); раздумья о назначении искусства и поэта, владеющего «готовностью взойти на костер» («Кинжал», «Поэту»); наконец, многообразно воплощенный интерес к «правде вечной кумиров», «властительным теням» минувшего прогресса, оставившего «след упорного труда», а также к историческим событиям современности, подтверждающим величие прошлого России, ее народа-часового, мечту: «Пусть из огненной купели преображенным выйдет мир». Мудрено ли, что Брюсов в трудное десятилетие «между двумя революциями» был привлечен М. Горьким для сотрудничества, а после Октября стал одним из активных строителей социалистической культуры.

До наших дней сохранилась версия о «неизжитых» символистских мироощущениях и поэтике Блока. Первоосновой младосимволистской теории было утверждение «вечной души» Вселенной. Давно уже зрелого художника не подозревают в подобных сверхчувственных представлениях. Да и до «Стихов о Прекрасной Даме» отразились мечты юного Блока услышать «вещую правду» будущего («Гамаюн», птица вещая»), найти «неведомого бога», который «оживит душу», «откроет тайны» и которому «бессчастный поэт» «жизнь отдаст».

Для символистов «неисчерпаемый символ» «всегда темен в последней глубине». Блок на рубеже 1901—1902 годов писал о тех, кто затемняет смысл сказанного: «От этого произведение теряет характер произведения искусства и в лучшем случае становится темной формулой, составленной из непонятных терминов». Но многозначность образной системы символов была близка Блоку, так как помогала передать соотношения между конкретным и вечным, микромиром человека и макрокосмосом. Не мудрено, что уже в «Стихах о Прекрасной Даме» в утонченную сферу врывается голос действительности.

Усложняется характер «возлюбленных» — обостряется борьба противоположных тенденций человеческого существования в циклах: «Снежная маска», «Фаина», «Черная кровь», «Кармен» и др. Самые исповедальные лирические стихи, которым нередко приписывались «мистические порывы», оказываются формой философско-эстетических раздумий о подлинном и мнимом движении, возможностях познания, сущности жизни. Возрастает интерес к значительным для эпохи проблемам, судьбы народа и культуры, интеллигенции и революции.

Великое богатство тем, проблем, настроений, переживаний своего мятежного времени воплотил Блок. Но, думается, есть мотив особой важности — постижение истины, истории, современности, человеческих отношений, души и т. д.

На все запросы времени Блок отвечает своим творчеством. Поэтому таким торжественным настроением проникнуты заключительные строки цикла «На поле Куликовом»: «Но узнаю тебя, на-

чало высоких и мятежных дней!..» Поэтому тяжкие скитания героя поэмы «Возмездие» по дорогам истории, страны, мира достойно венчаются верой в возможность «постигнуть слухом жизнь иную». Поэт напряженно слушал звучание «мирового оркестра» и услышал главную его мелодию — вечного поступательного движения. Тема, которая завершается муками рождения нового мира в поэме «Двенадцать».

Известно, насколько трудными были отношения А. Блока и Андрея Белого, двух самых ярких деятелей младосимволистского кружка. Осложнения во многом проистекали из их разного понимания сущности происходящего, перспектив будущего. В период, когда Блок с мукой, страхом ловил «зовы издали», Белый писал: «...сердце вещее радостно чувствует призрак близкой, священной войны».

На протяжении ряда лет А. Белый разрабатывал теорию «словесного творчества», которое должно «стать творчеством жизни», «пресуществления искусства в религию жизни». Автор этой концепции усматривал тайную сущность народной души, в русской классической литературе видел носительницу религиозных исканий. Он выдвигал идею «соборности» — собирания всех рассеянных в мире творческих энергий средствами символизма — для полного переосоздания человеческого бытия. Вот какую «священную войну» предрекал А. Белый.

Отрицательно восприняв события 1905 года, А. Белый, однако, выразил свою потрясенность и замороженность могучей энергией народа, писал Русь, собиравшуюся разразиться «громкими громами», чувствовал ее на взлете, подъеме. С другой стороны, не жалел ядовитых красок для разоблачения изжившей себя дворянской культуры, алчности новоявленных буржуа, а также — душевной раздвоенности, слабости интеллигенции. Не владея пониманием социального развития мира, последовательный как будто символист нес и важное — громадного заряда неприятие противоречий реальной действительности. Именно глубиной авторских мужественных эмоций поражали произведения А. Белого.

Лучший его поэтический сборник «Пепел» не случайно посвящен памяти Некрасова. Тема деревни, Матери-Родины, бесчисленных ее каторжников, арестантов, калек развернута широко. Между тем личностные переживания, страдальческие чувства мешают автору глубоко проникнуть в мир. Перед нами — сложная диалектика болезненно разочарованного, потрясенного отчаянием, безумием человека, способного порыдаться «в сырое, в пустое раздолье» родины, найти щемящие краски для несчастья: «Над откосами косами косят, над откосами косят людей».

В творчестве А. Белого был и иной мотив — злой иронии над обреченным миром, особенно ярко проявившейся в лучшем прозаическом его произведении — романе «Петербург».

Роман, спорно толкующий события 1900—1907 годов, направлен и против «хозяев жизни». В облике сенатора Аполлона

Аполлоновича Аблеухова воплощена мертвящая, механическая суть монархической государственности, чиновничьего бюрократизма. Отвратительно ничтожный Аблеухов (сарказмом звучит его имя) охвачен человеконенавистническими замыслами — парализовать жизнь, людей абстракциями циркуляров и проспектов. Образ учреждения, где он начальствует, вырастает до символа жестокой машины.

Атмосфера предательства, провокаций, злобного отчуждения составляет сущность всех сцен произведения. Автор утверждает идею призрачности, «кажимости» преступного общества, самого города.

Порочные идеи своего времени: индивидуализм всех марок, нигилизм, агностицизм — А. Белый характеризует как глубоко противоречивые достижения и запросам России и самой природе человека (пораженные такими недугами персонажи воистину теряют человеческий облик). Развенчание несостоятельного общественного сознания — самый интересный и основной (скрепляет все сюжетные линии) пласт романа — определяет оригинальную поэтику «Петербург».

Дистанция между А. Белым и Блоком немалая. Первому пришлось после Октября многое пересмотреть (и не всегда успешно) в своих позициях. Тогда как опыт творчества логически привел Блока, Брюсова к художественным открытиям в советское время. Тем не менее только в среде русского символизма, сложившегося в эпоху революций, созрели столь несвойственные модернистской литературе интересы к народным судьбам, вера, пусть ограниченная, в духовную мощь широких масс, внимание к опасным течениям общественной мысли. И главное — стремление освоить поступь истории, перспективы развития.

Акмеизм провозгласил себя детищем новой эпохи, в этом качестве преодолевающим слабости своего предшественника — символизма. По времени возникновения и содержанию 'самохарактеристики образовавшаяся группа действительно претендовала на такое звание. По существу избранной программы уступала в философско-эстетических стремлениях, осмыслении возможностей искусства. В одном организаторы акмеистического течения были правы: в общественной атмосфере 1910-х годов уже невозможно было отстаивать главное положение символистов о сверхчувственном прозрении тайного смысла бытия. Открытую «тайну» пора было проверить. Но с отказом от провидческой силы творчества было сказано «нет» утонченной духовности, взволнованной эмоциональности поиска. Речь, разумеется, идет не о поэзии художников, которые в рядах акмеизма шли своей дорогой.

В составе объединения пребывали крупные творческие индивидуальности, обогатившие русскую литературу: А. Ахматова, М. Волошин, Н. Гумилев, О. Мандельштам. Некоторые из них, действительно, отдали дань эстетике и поэтике акмеизма (Гумилев). Другие (Волошин) продолжали свой уже немалый путь

в искусстве, уловив в заявлениях руководителей группы лишь близкие себе моменты. Были и совсем чуждые этой «школе» художники, скажем Ахматова,— факт, который сразу отметил Блок. Так или иначе, но именно их поэзия заставляет помнить о группе, самой по себе не обладающей значимостью. Заслуживающие внимания особенности акмеистической практики — это только следствие таланта ее участников.

Настоящим исключением среди акмеистов была Ахматова, поскольку, по словам Блока, «расцвета физических и духовных сил» (лозунг группы) в ее болезненной и самоуглубленной манере положительно нельзя было найти.

Юная поэтесса уже в первых своих сборниках («Вечер», особенно «Четкий») осваивает приметы неповторимой «второй реальности»: вступает в «отношения» не только с предметами, но и абстрактными понятиями, явлениями. Лирическая героиня Ахматовой на «ты» с бессонницей, закликает «угрозы из ветхих книг», управляет памятью. Вот почему интимная беседа, исповедь или поэтический «рассказ» при внешней простоте рисунка наполняются емкой символикой. Автор как бы вдыхает в окружающее частицу своих трепетных переживаний. Таким светом изнутри освещаются знаки неблагополучия, «дорога непроезжая», «занавешанные белым окна», даже «стук в дверь». Героиня Ахматовой «учится просто и мудро жить», и находит спасение — носит «на счастье темно-синий шелковый шнурок».

В следующем сборнике «Белая стая» такое свойство внутреннего мира поэтессы набирает новую высоту. Потеря счастья не просто переживается, а переливается в творческую силу. Не случайно образ «птицы-тоски» — «четок» перерастает в сквозной мотив «белой стаи» песен. Отдача, исступленная и радостная, искусству — тема символистов — становится для Ахматовой родной. Ясны истоки ее тяготения к Блоку, стихов, посвященных ему как Поэту.

Для символистов любовь была источником свершений. Правда, у зрелого Блока («О доблестях, о подвигах, о славе...») ее утрата давала мудрость. Ахматова пишет о другом — о неустойчивости радости, а главное — о необходимости всех мук для жизни духа, познания мира, полета песни. Такой поворот, конечно, результат творческой, человеческой индивидуальности. И — ответ на зовы времени. Сборник «Белая стая» был лишь началом долгого и вдохновленного творчества Ахматовой. Тем не менее уже здесь ее дар расцвел в полной мере.

В поэзии Гумилева, Ахматовой, Волошина (в этом качестве с ними переключается М. Цветаева) воссозданный мир всегда условен. Иногда автор сам подчеркивает эту особенность. Чаше условность легко угадывается, потому что разрыв между реальным переживанием и его воплощением не затеняется. Лишь М. Цветаева склонна была к перевоплощению, ее лирическая героиня предстала в самых разных, обязательно необычных

ликах (прием, который был воспринят многими поэтами нашей современности).

Здесь сыграло свою роль общее стремление найти средства для передачи сложнейших и как бы незаконченных авторских чувствований и отношений с миром. Ведь не случайно Блок, Брюсов, Андрей Белый прибегают в эти же годы к широко развернутым литературным реминисценциям, к многоликости своих лирических героев. Это была общая тенденция искусства XX века. Она прежде всего свидетельствовала не о размежевании подлинных художников, а об их внутренней связи между собой.

Существовала и своеобразная преемственность модернистских изобретательств. Акмеисты М. Зенкевич, В. Нарбут, М. Кузмин впервые заговорили об освобождении от культуры. А футуристы сделали это положение основным лозунгом. Достаточно вспомнить названия футуристических сборников и манифестов: «Пошечина общественному вкусу», «Дохлая луна», «Доители изнуренных жаб» — или откровения Д. Бурлюка: «Пускай судьба лишь жалкая издевка, душа — кабак, а небо — рвань...» Ругая своих современников-акмеистов «сворой адамов», футуристы сами, по словам А. Крученых, видели мир по-новому. И, как Адам, давали свои имена. В большинстве своем футуристическая практика была соткана из сознательно допущенных нонсенсов. «Новаторство» они видели в изобретении «самоценного слова», а иногда и в его подмене сочетанием звуков (А. Крученых).

Достижения в этой группе связаны прежде всего с В. Хлебниковым, В. Маяковским, В. Каменским, Н. Асеевым. Как поэты они были очень разными, объединяло их лишь стремление создать новую литературу, язык, чтобы воплотить быстротечную мятежную современность.

Маяковский назвал В. Хлебникова своим учителем. Дарование этого, по его же определению, «будетлянина» было ярким, но особым, лабораторного свойства. Хлебников был захвачен идеей соотношения временных пластов: от далекого прошлого, минувшего XIX век, до будущего. Отсюда его тяга к «архинеологизмам» (с учетом правил русского словообразования), подбору и разгадке происхождения слов по звуковому их родству.

Идейно Хлебников складывается в годы мировой войны. Ее разрушительный характер он осмысливает сложным путем — от общечеловеческого к национальному и только затем к социальному. Звукосочетанием, подбором неожиданных синонимов Хлебников достигал большой выразительности. Постепенно прорастает в его творчестве тема революции, прозвучавшая в первых поэмах послеоктябрьских лет («Ночь перед Советами» и другие), как необычная история свободных людей «в свободной земле», творящих новые законы и лепящих «глину поступков» и потому названных «творянами». Так начинала реализовываться мечта о сотворении «новой культуры». Смерть поэта помешала дальнейшему развитию этого процесса.

В. Каменский, наоборот, был полностью свободен от любых логических построений. Футуристы привлекали его возможностью «колоколить в бесшабашность», проявить «волю расстегнуту». Творчество поэта стало результатом размаха вольной силы и соответствовало его пониманию «стихийной страны». Отсюда — интерес к руководителям крестьянских войн, Степану Разину в частности. Степан Разин в произведениях Каменского — яркий образ поэтически одаренного певца, могучего и удалого бойца. Он символизирует национальный характер так, как его чувствовал писатель. Лишь после Октября в поэмах Каменского, посвященных Степану Разину, Емельяну Пугачеву, Ивану Болотникову, революции 1905 года, утверждается мысль о победе народного разума, сознательной воли.

В. Маяковский сразу выделился из футуристической среды острым и трагически окрашенным мироощущением, вниманием к человеку. В своих статьях поэт как будто обосновывал модернистские положения, призывая к творчеству, которое не отражает, а «коверкает» природу так, как она фиксируется в различном сознании. Но такой совет не был самоцелью.

Все необычные конструкции, словообразования служили поэту средством воссоздания изуродованного мира, которому противостояла страждущая душа поэта. Бесконечная эмоциональная энергия рождала неологизмы («изласкала», «выцелован», «страшное слово на голову лавь») для передачи острых процессов.

История русского модернизма обладает общими закономерностями. Прежде всего неоспоримо стремительное угасание каждой группы в отдельности и отход от нее подлинных художников. Общий взгляд на модернистское движение позволяет убедиться в постепенном измельчании его программ в целом.

О несостоятельности модернистских течений свидетельствует и противоположный факт. Все они были направлены против реализма. Однако творчество наиболее ярких их представителей, безусловно, перекликается с реалистической литературой. Внимание художников устремлено к общественному сознанию, к противоречиям буржуазной идеологии, морали.

Можно с уверенностью сказать, что именно судьбы культуры, ее гибели в капиталистическом мире, ее будущих перспектив оказались в центре художественного сознания.

Для многих талантливых поэтов и прозаиков разных направлений характерным стало обращение к проблемам мятежного века: народа и интеллигенции, истории и революции. Решались они неоднородно, чаще ошибочно. Но ведь и критический реализм обладал в этой области немногим. Важно само побуждение художников понять широкие массы, «множественный» опыт времени, процессы быстротечного бытия — побуждение, вызванное революционной эпохой.

Что касается освоения новых форм литературы, то и здесь, видимо, нельзя проводить резкой грани раздела между искания-

ми реалистов и тех, кто первоначально испытывал симпатии к нереалистической эстетике. Стремление к перестройке образной системы, к развитию поэтического языка, повествовательных и стихотворных структур и жанров типично для искусства начала XX века. На пути художественного прогресса побеждали совместные достижения тех, кто сумел услышать зовы своего века.

«Я БЫЛА ТОГДА С МОИМ НАРОДОМ...»

ПОЭЗИЯ АННЫ АХМАТОВОЙ

Всю свою долгую жизнь Анна Ахматова прожила в Ленинграде. Ее поэзия, строгая и классически соразмерная, до очевидности родственна архитектурному облику великого города.

В тягостные годы разлуки с городом, вызванные войной и эвакуацией, она писала:

Разлучение наше мнимо:
Я с тобою неразлучима,
Тень моя на стенах твоих,
Отраженье мое в каналах,
Звук шагов в Эрмитажных залах...

Родство, духовное и кровное, между ахматовским стихом и городом усугублялось свойственным только Ленинграду сочетанием нежности и твердости, водно-воздушного мерцания и каменно-чугунной материальности. Прославленные белые ночи превращают ленинградские «каменные громады» в полупризрачные, блекло намеченные слабой краской на зыблющемся театральном холсте странные декорации. В такие часы город, кажется, снится самому себе. Огромный и плоский людской архипелаг, едва возвышающийся над водой и лишь слегка прикрепленный неверными якорями к своим несчитанным островам, словно вот-вот поднимет паруса петровских туманов, чтобы отплыть

По Неве иль против теченья,—
Только прочь...

Не случайно так часто Ахматова любила подходить в своих стихах к самому краю сна или яви, чтобы прислушаться к давно отзвучавшим шагам и наедине с собою и словом внять тому безмолвию, когда

Только зеркало зеркалу снится,
Тишина тишину сторожит...

Однако стих Ахматовой все же никогда не соскальзывал ни в невнятицу, ни в бред, ни в ирреальность, достаточно «модную» в поэзии первых десятилетий нашего столетия. Ахматова, как

и Блок, обладала точным и реалистичным зрением и потому постоянно испытывала потребность ощутить в зыбкой мерцательности окружающей ее атмосферы нечто все же вполне твердое и надежное. Она хорошо чувствовала не только Петербург, но и Питер:

За заставой воеет шарманка.
Водят мишку, пляшет цыганка
На заплыванной мостовой...

Петербург в 1913 году

Так же поступал и Блок, запечатлевавший наряду с «оснеженным» пушкинским Петербургом современный ему гигант — красные стены фабрик, дымные корпуса заводов, желтые окна доходных домов, серые заборы, вокзалы, прокуренные трактиры и торговые ряды на Сенной...

Ахматовские стихи, «где каждый шаг — секрет», где «пропасти налево и направо», в которых ирреальность, туман, бред и зазеркалье сочетались с абсолютной психологической и даже бытовой, вплоть до интерьера, достоверностью, заставляли говорить о «загадке Ахматовой». Какое-то время даже казалось, что так, как она, вообще не писал никто и никогда. Принадлежность к акмеизму, возникшему, кстати сказать, почти одновременно с появлением ее первых стихов, хотя охотно принималась во внимание, но при ближайшем рассмотрении каждый раз объясняла лишь какие-то второстепенные элементы этого действительно необыкновенного почерка. Лишь постепенно увидели, что лирика Ахматовой имеет глубокие и широко разветвленные корни, уходящие не только в русскую классическую поэзию, но и в психологическую прозу Гоголя и Толстого.

Город на Неве — «каменный и кромешный» — проник не только в интонационную душу стиха, но и в его словесную плоть, покусившись в конце концов (в «Поэме без героя») даже на строфическую архитектуру, то геометрически четкую, то зыблящуюся, как отражение в воде, а то и вовсе исчезающую в тумане, будучи замененной целою строфою... точек, означающих у Ахматовой, по ее же комментариям, «бездну», «пустоту», «провал», т. е. Ничто.

В этом смысле ахматовская поэзия стала в русской литературе явлением наиболее родственным самому духу и камню породившего ее Города.

Недаром в одной из «Северных элегий» она сказала о себе:

Но и сама была я как гранит...

Но родилась Ахматова не в «темном городе у грозной реки», а на юге, близ Одессы, где ее отец служил инженер-механиком флота. Там, «у самого моря», сверкающего радостным солнечным блеском, провела она первоначальные детские годы, училась в евпаторийской гимназии, а затем в Киеве, где в 1910 году обвенчалась с Николаем Гумилевым.

Она уже и тогда писала стихи, а в ту пору особенно много. Неизвестно, то ли особенности характера, то ли стихи, которые, надо думать, всегда были «странными», заставили влюбленного Гумилева написать:

Из города Киева,
Из логова Змиева
Привез не жену, а колдунью...

Хотя юг и не сказался в ее творчестве с такою очевидною силою, как Петербург, но она никогда не забывала ни Черного моря, ни античного Херсонеса, ни Киева со златоглавой Софией. Черноморью посвящена одна из лучших ахматовских вещей — поэма «У самого моря» и несколько стихотворений, похожих на жемчужины, невзначай выброшенные на берег русской поэзии волной, еще помнившей Одиссея.

Стать бы снова приморской девчонкой,
Туфли на босу ногу надеть,
И закладывать косы коронкой,
И взволнованным голосом петь.

Все глядеть бы на смуглые главы
Херсонесского храма с крыльца
И не знать, что от счастья и славы
Безнадежно дряхлеют сердца.

Вижу выцветший флаг над таможней...

Юг Ахматова называла «святым» и разлуки с ним, длившиеся всегда годами, переносила трудно — знала наперечет и отмечала стихами все встречи. Уместно, наверное, вспомнить, что ведь она и кровно — по отцу — была связана с Украиной и когда впоследствии переводила украинских поэтов, то как бы оплачивала ласковой земле свой дочерний долг.

Однако если уж говорить об ахматовской «поэтической топографии», о тех священных местах на земле, что имели для ее музы особое значение, то помимо юга и неизменно любимой ею Москвы и даже, может быть, впереди Петербурга надо все же поставить Царское Село. Ахматова всю жизнь с гордостью называла себя царскоселкой. В этом маленьком «городе муз» она училась в гимназии, там встретилась с гимназистом Николаем Гумилевым, уже, как и она, писавшим стихи, там жила и позже. В стихотворении «Царскосельская ода» она писала, что для нее Царское Село — то же, что Витебск для Шагала, т. е. духовный и художественный поток всего творчества:

О, кто бы мне тогда сказал,
Что я наследую все это:
Фелицу, лебедя, мосты...

Наследница

Царское Село освящено именем Пушкина, носящее теперь его имя, навсегда освящено гением великого поэта. Будучи гимназисткой, она ощущала себя как бы ровесницей курчавого лицеиста, и быстрая тень, казалось, легко мелькала в темной зелени влажного Екатерининского парка. Было достаточно всего лишь толчка воображения, и следы его недавнего присутствия представляли почти явно:

Иглы сосен густо и колко
Устилают низкие пни...
Здесь лежала его треуголка
И растрепанный том Парни...

Самый воздух города Пушкина пронизан поэзией. Кто из поэтов там не был! И Державин, и Жуковский, и Батюшков, и вся «пушкинская плеяда», и Лермонтов, Тютчев, Некрасов, а ближе к нашему времени Анненский, Блок...

Здесь столько лир повешено на ветках,
Но, может быть, найдется и моей...

Уже тогда она знала множество пушкинских стихов наизусть, а впоследствии могла, по-видимому, прочитать их все, с любой заданной строки, и не только стихи, но и прозу и даже письма. В свои занятия Пушкиным, продолжавшиеся всю жизнь, Ахматова вносила подлинную и вполне научную серьезность, ее пушкиноведческие работы были высоко ценимы специалистами, в круг которых она вошла достойно и по праву, так как ей принадлежит в этой области несколько своеобразных открытий, подсказанных не только доскональным знанием Пушкина и пушкинистики, но и чисто женской интуицией, позволившей увидеть то, что обычно проходило мимо взгляда высокоученых мужей. (Работы Ахматовой о Пушкине собраны в кн.: А х м а т о в а Анна. О Пушкине: Статьи и заметки.— Л., 1977.)

...Появление первой книги Ахматовой «Вечер» (1912) принесло ей не только известность, но, как вскоре оказалось, самую настоящую, всероссийскую славу.

А надо сказать, что то было время (названное впоследствии Серебряным Веком), на редкость богатое во всех областях искусства — в литературе, живописи, балете. В поэзии солировал Блок — «трагический тенор эпохи». Ахматова оказалась рядом не только с автором «Соловьинного сада», навсегда оставшимся для нее богом, но и с целым сонмом крупных и ярких поэтических миров — с Брюсовым, Бальмонтом, Сологубом, Белым, Вяч. Ивановым, Волошиным, Гумилевым, а вскоре и с Маяковским, Мандельштамом, Цветаевой, Есениным...

Современников поразил не только бесспорный талант, но, может быть, прежде всего его челлиниевская отграниченность, словно то был не дебют, а произведения зрелого и взыскательного

мастера, уже познавшего сокровенные тайны поэтического ремесла.

Едва ли не сразу после появления первой книги стали говорить о «загадке Ахматовой». Сам талант очевиден, но непривычным, а значит, и неясным была его суть, не говоря уже о некоторых действительно загадочных, хотя и побочных, свойствах. Как объяснить, например, пленительное сочетание женственности и хрупкости с той твердостью и отчетливостью рисунка, что свидетельствует о властности и незаурядной, почти жесткой воле? Сначала хотели эту волю не замечать, она досадно противоречила «эталону женственности», и довольно долгое время за Ахматовой следовали, словно непрошенные пажы, жеманные эпитеты: *надломленная, хрупкая, страдающая, безвольная*.

Мало кто знал, как раздражали подобные слова самого поэта. Ведь о себе она думала совершенно иначе:

Таких в монастыри ссылали
И на кострах высоких жгли.
Как мог ты, сильный и свободный...

Вызывала недоуменное восхищение и странная молчаливость ее любовной лирики, в которой страсть походила на тишину предгрозя и выражала себя обычно лишь двумя-тремя словами, похожими на зарницы, вспыхивающие за грозно потемневшим горизонтом.

Возможно, именно эту особенность ахматовской личности имел в виду Гумилев, когда писал о ней:

И держит молнии в руке.

Но если страдание любящей души так невероятно — до молчания, до потери речи — замкнуто и обуглено, то почему так огромен, так прекрасен и пленительно достоверен весь окружающий мир? Драма сердца, даже если сюжет ограничен интерьером, почти всегда разворачивается в мире, внимательно прислушивающемся к бессмертному, схваченному мукой голосу любви.

И, кроме того, как получилось, что в любовной лирике, пренебрегая всеми столетними канонами, рассказывает о любви не он, не мужчина, а — она, и лишь она.

Конечно, и до Ахматовой были талантливые поэтессы, в том числе и в русской литературе (Евдокия Ростопчина, Каролина Павлова), но подобной власти слова и монополии высказывания не было все же ни у кого из женщин-поэтов.

Одно время казалось, что загадку разгадали, назвав Ахматову именем Сафо XX столетия:

Хвалы эти мне не по чину,
И Сафо совсем не при чем,
Я знаю другую причину...

Доискиваясь «причин», пытались уяснить природу ахматовского стиха с помощью акмеизма — принципов и приемов литературной группы, возглавленной Гумилевым, куда Ахматова по праву входила и убеждения которой разделяла.

Она, кстати, никогда не отрещивалась от акмеизма и даже в старости, уже давно и далеко выйдя за пределы всяких ограничительных «измов», любила сказать — по какому-либо подходящему поводу: «Мы, акмеисты...»

Будучи родственной акмеизму в своей неизменной точности, она тем не менее оказалась художником несравненно более открытого слуха, чем это предписывалось акмеистической догмой, и мир входил в ее стихи подчас даже помимо ее воли, а лишь в силу правдивости изображения в своей глубинно-драматической сущности.

Ахматова была великий национальный поэт — это слово пора уже прямо произнести. И теперь, на расстоянии многих десятилетий, отделяющих ее первые книги от наших дней, когда мы знаем не только ранние стихи, поразившие современников, но только лирику «красавицы тринадцатого года», но почти все, что написала Анна Ахматова на протяжении своей долгой жизни, мы можем более верно объяснить особенности ее поэзии и, может быть, доискаться «причин».

Дело в том, что, почти как у любого крупного поэта, ее любовный роман, развертывавшийся в стихах тех лет, был шире и многозначнее своих конкретных ситуаций.

В сложной музыке ахматовской лирики, в ее едва мерцающей глубине, в ее убегающей от глаз мгле, в подпочве, в подсознании постоянно жила и давала о себе знать особая, странная, пугающая дисгармония, смущавшая саму Ахматову. Она склонна была слышать в ней глухие голоса и стоны тютчевского шевелящегося под нами хаоса, мрачную бездну, угрюмо живущую на неисчислимой глубине всего нашего бытия.

Ахматова писала впоследствии — в «Поэме без героя», что постоянно слышала непонятный гул, как бы подземное клочкотание, сдвиги и трение тех первоначальных твердых пород, на которых извечно зиждилась жизнь:

И всегда в духоте морозной:
Предвоенной, блудной и грозной,
Жил какой-то неясный гул,
Но тогда он был слышен глуше,
Он почти не тревожил души
И в сугробах неских тонул...

Гул и клочкотание сотрясали ее стихи непонятной дрожью. Они постоянно и неотступно сопровождали все ее личным драмам.

Современники склонны были видеть в стихах Ахматовой лишь исповедь любящего сердца, лишь повесть о горестях и страданиях,

бурях и пустынях любви. Да, Анна Ахматова прежде всего поэт и художник любви, да, именно она научила женщин говорить, но уже и тогда многих начинала смущать, настораживать и пугать неожиданно широкая проекция психологического и художественного мира, раскрывавшегося в ее стихах. Мир Ахматовой, сосредоточенный на любви, на судьбе чувства, — более того, — на судьбе интимнейшего из человеческих чувств, была и пронизывала дрожь, исходившая от каких-то иных, не камерных и не интимных сил. Все яснее проступал невнятно-пророческий смысл ее исступленных признаний, все язвительнее — порою — становилась ее речь, обращенная — прямо и жестоко! — к людям «своего круга»:

Все мы бражники здесь, блудницы...

Надо сказать, что этот подземный и непонятный для Ахматовой «гул» слышала не она одна. Одновременно с нею его слышал Александр Блок — вскоре он назовет его «музыкой революции». Революцию слышал и предсказывал Маяковский. Впоследствии Анна Ахматова протянет ему руку дружбы и назовет пророком. Сейчас можно сказать, что именно предреволюционные глухие удары, совершенно непонятные тогда для Ахматовой, странным и непонятным эхом касались ее стиха. Именно они заставляли молчаливую, полную недоговоренностей, мрачных предчувствий, раскаяний и смутной вины перед всеми лирику сотрясаться такой огромной, всечеловеческой болью, ощущением такой всеобщей беды, развязки, катастрофы, что сам любовный роман, который разворачивался и бурно горел в ее тогдашних стихах, приобретал масштабы, почти никогда не свойственные любовной поэзии. Любовь охватывала весь мир, и мир горел в ее невиданно исполинском пламени.

Впоследствии, через много лет после революции, поэтесса скажет о том времени:

Словно в зеркале страшной ночи,
И беснуется и не хочет
Узнавать себя человек,
А по набережной легендарной
Приближался не календарный —
Настоящий Двадцатый Век...

Что же помогло стиху Ахматовой впустить в себя тревоги большого мира?

Почему в ее любовном романе, переплетаясь с извечной музыкой сердца, зазвучал непонятный ей самой, хриплый — как «вой одичалой метели» — неотвратимый «гул»?

Каким образом, интимнейший из сюжетов, сердцебиение, трепетание чувства, самозабвение страсти, забывающей весь мир, кроме себя, на которой, казалось бы, все и вся было у Ахматовой сосредоточено, — каким образом эпоха вдруг зазвучала в любовной мольбе?

Это, конечно, сложнейший из вопросов, и мы не можем еще сказать, что на него даны убедительные ответы.

Возможно, здесь сосредоточена одна из тех последних тайн поэзии, которую вряд ли когда удастся перевести на обычный язык.

Можно сказать лишь, что огромность поэтической личности, какую была Ахматова, ее гениальное ощущение мира, ее тончайший и всегда открытый многообразным звукам художнический слух, ее человеческая — недремлющая и воспаленная — совесть — вот что в совокупности своей создало эту уникальную в мировой литературе лирику.

Не следует забывать также, что внутренняя природа таланта Ахматовой, какие бы эпитеты мы к нему ни прилагали, реалистическая.

Она всегда предпочитала видеть мир таким, каков он есть на самом деле, — при всем том, конечно, что видела его по-своему. Как художник, она знала ночную жизнь души и любила подсмотреть чувство, когда рассудок спит. Ей были свойственны странности, говорившие об исключительной чуткости ее восприятия.

Внутренней природой ее таланта всегда был и оставался реализм — в высоком смысле этого слова, т. е. реализм поэтический и своеобразно ахматовский, не отрывавшийся от земли, почвы, праха и житейской конкретности, но постоянно помнивший о небесах:

Когда б вы знали, из какого сора
Растут стихи, не ведая стыда,
Как желтый одуванчик у забора,
Как лопухи и лебеда...

Но Анна Ахматова была склонна напомнить своим суетным современникам о божественной природе искусства, и не надо думать, что это было для нее только метафорой.

Она ощущала присутствие Музы за своим плечом, слышала шорох ее крыл, видела блеск ее белой тени и писала об этом как о рабочей реальности своего творчества:

Когда я ночью жду ее прихода,
Жизнь, кажется, висит на волоске.
Что почести, что юность, что свобода
Пред милой гостьей с дудочкой в руке.
И вот вошла. Откинув покрывало,
Внимательно взглянула на меня.
Ей говорю: «Ты ль Данту диктовала
Страницы «Ада»?»

Отвечает: «Я».

Все заключается в том, что божественность и тайна поэзии не означали, в понимании Ахматовой, ее надмирности.

В годы народных бедствий Муза являлась ее внутреннему взору с поникшим лицом, ее крылья волочились по земле, она была в рубище и босая, ее голос был хрипл, а прекрасное лицо искажено страданием. «Веселой Музы нрав не узнаю»,— писала она в одном из таких стихотворений.

То была Муза, в свое время диктовавшая Некрасову.

Анна Ахматова была близка к ней.

Мотивы гражданственности, окрашенные в сумрачные, трагедийные тона проповеди или молитвы, рано появились в ахматовской лирике:

Дай мне долгие годы недуга,
Задыханья, бессонницу, жар,
Отыми и ребенка, и друга,
И таинственный песенный дар —
Так молюсь за твоей литургией
После стольких томительных дней,
Чтобы туча над темной Россией
Стала облаком в славе лучей.

Какое поистине необыкновенное стихотворение, если вдуматься в смысл и непомерность жертв, самоотреченно перечисленных здесь поэтом!..

Тема родной земли, России вошла уже в годы первой мировой войны в ее поэзию острым, звенящим звуком и оказалась настолько органичной, что осталась в ней навсегда, достигнув апогея в период всенародной борьбы с фашизмом.

Империалистическую войну, в отличие от тогдашних официальных трубадуров (Северянина или Сологуба), Ахматова воспринимала как народное бедствие. Не случайно в ее стихах вместо царскосельской смуглой Музы появилась иная, почти «некрасовского» облика,— босая, с хриплым голосом, в дырявом платке, похожая на беженку или погорелку. «Тверская скудная земля», голодные ребятишки, нужда, «осуждающие взоры» деревенских баб — вот что входит в стихи и заметно меняет их тональность:

Над ребятами стонут солдатки,
Вдовый плач по деревне звенит...

Стихи Ахматовой предреволюционных лет, посвящены ли они тверской земле или тревожениям любви, Петербургу или раздумьям об искусстве, преисполняются, по-видимому, неожиданной для нее самой неясной болью и тревогой. Ее лирика, поначалу (в «Вечере» и отчасти в «Четках») почти замыкавшаяся в сфере любовного сюжета, становится трагедийной. Современники не почувствовали этого перелома и по традиции долго подходили к Ахматовой с быстро устаревавшими мерками. Для большинства она долгое время была и оставалась автором «Сероглазого коро-

ля» и нескольких ставших знаменитыми стихов. Да, скорее всего, один лишь Блок, отчасти Гумилев и, может быть, еще несколько наиболее чутких поэтов и критиков (например, высоко ценимый ею В. Недоброво) понимали серьезность и общезначимость ее поэзии. Разумеется, Ахматова, в отличие от Блока, слушавшего «музыку революции», улавливала лишь смутный, хотя и грозный, «гул», но и этого было достаточно, чтобы ее сейсмически чуткий стих уловил и передал трагедийную катастрофичность эпохи.

Не случайно в предреволюционные годы, а также и в годы революции и позже (в книгах «*Anno Domini*», «Подорожник») она все чаще задумывается над сутью своего поэтического ремесла, над обязанностями поэта, пишет о долге художника перед временем. Эти стихи не менее важны для понимания личности Ахматовой, чем и ее любовная лирика. Мы видим в них поэта, ощутившего грозную ответственность своего искусства перед эпохой, готового идти на жертвы и полагающегося подчас в своей нелегкой судьбе лишь на силу и власть поэзии.

Нам свежесть слов и чувства простоту
Терять не то ль, что живописцу — зренье,
Или актеру — голос и движенье,
А женщине прекрасной — красоту?

Но не пытайся для себя хранить
Тебе дарованное небесами:
Осуждены — и это знаем сами —
Мы расточать, а не копить...

Как видим, наряду со свежестью слова и простотой выражения, у Ахматовой важнейшее значение имеет чувство высокой моральной ответственности перед своими современниками.

От такого понимания искусства, близкого духу всей русской классической поэзии, был всего лишь шаг до осознания его социальной, гражданской роли. И Ахматова уже в 1917 году подошла — очень близко! — именно к такому пониманию искусства и своего места в современности: она написала стихотворение-инвективу «Мне голос был. Он звал утешно...». Это — стихотворение-отповедь «бросившим землю». Задолго до «Реквиема» с его гордыми и горькими словами: «Я всегда была с моим народом...» — Ахматова почти в начале своего пути предопределила для себя главное — быть вместе с отчизной на всех ее путях и перепутьях. По свидетельству современников, А. Блок любил это стихотворение и знал его наизусть. Он сказал: «Ахматова права. Это недостойная роль. Убежать от русской революции — позор».

Судьба никогда не была милостива к поэту:

Так много камней брошено в меня,
Что ни один из них уже не страшен...

Большая часть ахматовского окружения, в том числе и близкие друзья, оказались в эмиграции, другие были глубоко шокированы позицией автора стихотворения «Мне голос был...», считая ее пробольшевиcтской.

Ахматова, по сути (и к счастью), оказалась в одном лагере с Блоком — ему ведь тоже «не подавали руки» вчерашние единомышленники. Положение усугублялось и личной драмой — разводом с Н. Гумилевым. Быт был нищенским, паек, выхлопотанный через М. Горького, скудным, печататься было трудно. После революции и гражданской войны, особенно в 20-е годы, наступила пора наиболее тяжкая: она писала так мало, что ей самой порою казалось, что Муза окончательно покинула ее дом. В ту пору она много занималась историей, особенно пушкинским Петербургом, архитектурой, искусством. Пушкин и пушкинский Петербург спасали от ощущения одиночества: история отечества представляла непрерывную цепью, еще хранившей тепло старой русской культуры. Внутренняя нескончаемая и напряженная духовная работа лишь укрепляла ее в мысли о правоте своего пути, не ушедшего в сторону от судьбы народа. Между тем нападки эмигрантов, в том числе и внутренних, неразоружившихся противников нового строя, все усиливались — ей не могли простить стихотворения «Мне голос был...». Положение усугублялось еще и тем, что, за редкими исключениями, ахматовские стихи вызывали нападки и со стороны советской критики. К ней относились как к представителю салонной дворянской культуры, совершенно чуждой, если не враждебной, новому строю. Такое отношение было устойчивым и просуществовало очень долго, завершившись в конце концов погромной речью А. Жданова в 1946 году. Ахматовой суждено было на протяжении десятилетий находиться в положении не то изгоя, не то пожизненного подсудимого.

Одна на скамье подсудимых
Я скоро полвека сижу,—

писала она в поздние годы.

Между тем поэзия Ахматовой, как бы отделившись от своего создателя, продолжала существовать. Слава ее стихов была так велика, что даже в годы молчания, когда новые произведения почти не появлялись в печати, люди продолжали помнить старые, любить и переписывать их в тетради. Когда вышли «Подорожник» и «Anno Domini», интерес к Ахматовой настолько возрос, в том числе и среди тогдашней комсомольской молодежи, что потребовалось разъяснение столь нежелательного феномена. Молодые читатели, комсомольцы, рабфакелки в косынках, прошедшие гражданскую войну, с энтузиазмом строившие социализм и мечтавшие о «мировой революции», недоумевали, почему их все же так трогают и волнуют «дворянские» стихи Ахматовой. Вопрос вставал даже так: совместимо ли пребывание в комсомо-

ле, не говоря уже о рядах партии, с чтением подобной лирики? На этот в лоб поставленный вопрос отчасти ответила в журнале «Молодая гвардия» замечательная женщина-революционерка А. М. Коллонтай. Она выступила страстной защитницей ахматовского творчества, обратив внимание молодежи прежде всего на независимость и силу характера лирической героини Ахматовой. По мнению А. М. Коллонтай, гордая независимость женской личности, протест против извечного рабства в области чувства — вот что прежде всего дорого современному молодому читателю в стихах автора «Белой стаи».

В 1922 году создано стихотворение «Не с теми я, кто бросил землю...». Подобно инвективе 1917 года («Мне голос был. Он звал утешно...»), оно явилось в полном смысле слова программным произведением яркого гражданского звучания.

Дело в том, что эмиграция, продолжавшая относиться к Ахматовой, в лучшем случае, «по старинке», как к звезде изысканных петербургских салонов, угасшей в Советской России, «замуровывала», по словам самой Ахматовой, ее лирику в десятых годах и, следовательно, заживо хоронила живого поэта, украшая его «посмертный лик» лестью и цветами. И вот как ответила она им в своем замечательном стихотворении:

Не с теми я, кто бросил землю
На растерзание врагам.
Их грубой лести я не внемлю,
Им песен я своих не дам...

По существу, то было повторение и утверждение прежней позиции. В стихотворении 1917 года она сказала: «Руками я замкнула слух... Теперь — снова: «Не внемлю...»

Удивительно ли, что именно 1922 год с его «не внемлю» оказался в глазах многих писавших об Ахматовой за границей датой ее литературной смерти.

Этой траурной дате суждено было просуществовать не одно десятилетие. Уже на склоне лет Ахматова, вновь столкнувшись с очередным «замуровыванием», саркастически обращалась к тем, кто писал в «почтенных газетах»,

.....что мой дар несравненный угас,
Что была я поэтом в поэтах,
Но пробил мой тринадцатый час.
Вы меня, как убитого зверя...

Между тем, при всей кризисности, присущей ее развитию в те годы, она продолжала оставаться художником, чутко вслушивающимся в незнакомую музыку новой жизни, внимательно и доброжелательно вглядывавшимся в явления, отмеченные новизной:

И так близко подходит чудесное
К развалившимся грязным домам...
Никому, никому не известное,
Но от века желанное нам.
Все расхищено, предано, продано...

А ведь это стихотворение появилось в годы разрухи, голода, нужды, когда страна только-только выходила из гражданской войны.

В тридцатые годы, после молчаливых и почти бесплодных двадцатых, «таинственный песенный дар» быстро и с новой силой возвращается к ней:

А Муза и глохла и слепла,
В земле истлевала зерном,
Чтоб после, как Феникс из пепла,
В эфире восстать голубом.
Забудут? Вот чем удивили!..

Однако недаром Ахматова писала:

Мы ни единого удара
не отклонили от себя...

Тридцатые годы, отмеченные жестокими беззакониями, арестами и казнями, вошли в жизнь поэта огромной бедой. Был по ложному обвинению арестован, приговорен к расстрелу и сослан сын — Лев Гумилев. В то страшное время, вспоминала Ахматова, «я провела семнадцать месяцев в тюремных очередях». Как и многие, она со дня на день — и так многие годы — ждала ареста:

Я не искала прибыли
И славы не ждала,
Я под крылом у гибели
Все тридцать лет жила.
Зачем вы отравили воду...

Многое заметно меняется в творчестве Ахматовой предвоенного десятилетия: зрение стиха становится острее и мужественнее, охват жизни шире и даже тема любви, никогда не уходившая из ее поэзии, приобретает несколько иной характер. То было время, тяжкое не только для родной страны, переживавшей внутренние беды, но и для всего мира, стоявшего на пороге второй мировой войны и вскоре ввергнутого в нее. «В тот час, как рушатся миры», Ахматова не смогла остаться спокойным созерцателем событий. Не смогла она уйти от мира и в личную свою беду. «Погибший Париж», «драма Лондона», кровь невинно погибших и замученных — вот что неотступно стоит перед ее глазами

и входит в стихи жесткой, сумрачной музыкой. «Могильщики лихо работают», — писала она в цикле «В сороковом году». Ее предвоенные стихи, собранные в «Тростнике» и «Седьмой книге», говорят о резком расширении самого диапазона лирики, о ее способности быть не более не менее как политической публицистикой. Именно в те годы, особенно в стихах, посвященных развязыванию второй мировой войны, она полноправно вошла в советскую поэзию, полностью разделив ее важнейшие темы и тревоги.

В стихах и поэмах 30-х годов, прежде всего в «Реквиеме» и сопутствовавших ему произведениях («Черепки» и др.), создававшихся в сгустившейся грозовой атмосфере, Ахматова вновь вернулась к фольклору — к народному плачу, причитанию. Ее материнское горе соприкоснулось с бедою многих и многих тысяч матерей. В «Реквиеме» она поставила перед собой задачу создать памятник великому народному горю — всем, стоявшим вместе с нею в тюремных очередях, обездоленным и замученным:

Для них соткала я широкий покров
Из бедных, у них же подслушанных слов...

Именно в «Реквиеме» появилась знаменитая поэтическая формула:

Я была тогда с моим народом,
Там, где мой народ, к несчастью, был.

Именно в «Реквиеме», а также в стихах, посвященных международной политической современности («В сороковом году»), Ахматова, по-видимому, впервые с такой отчетливостью и силой осознала свой гражданский долг, свою священную обязанность быть голосом народа. Испытания лишь закалили ее поэтическую волю и обострили политическое зрение.

Великую Отечественную войну она встретила, как и вся советская поэзия, стихом воинственным и воинствующим:

Вражье знамя
Растает, как дым,
Правда за нами,
И мы победим.

Ольга Берггольц, вспоминая начало ленинградской осады, запечатлела и образ Анны Ахматовой тех дней: «С лицом, замкнутым в суровости и гневности, с противогазом через плечо, она несла дежурство как рядовой боец противопожарной обороны. Она шила мешки для песка, которыми обкладывали траншеи-убежища в саду того же Фонтанного Дома, под кленом, воспетым ею в «Поэме без героя»...»

Ее публицистические стихотворения «Клятва», «Мужество» бы-

ли своеобразными, отграниченными до алмазной твердости формулами воодушевленного, гневного, воинствующего патриотизма:

Мы детям клянемся, клянемся могилам,
Что нас покориться никто не заставит!

Клятва

Стихи Ахматовой о блокадных детях и сейчас невозможно читать без душевного смятения:

Принеси же мне горсточку чистой
Нашей невской студеной воды,
И с головки твоей золотистой
Я кровавые смою следы.
Постучись кулачком — я открою...

Тогда же писала она и свою «Поэму без героя» — эту Поэму Совести, где сопоставляются эпохи, произносится окончательный приговор маскарадному миру предреволюционных лет. Она возвращалась в этой поэме к годам молодости, но всюю душой находилась в воюющей современности. Ее чеканные строки о России отступающей и России наступающей поистине классичны — в высоком смысле этого слова:

От того, что сделалось прахом,
Не сраженная смертным страхом
И, отмщенья зная срок,
Опустивши глаза сухие
И сжимая уста, Россия
В это время шла на восток.

Вот почему можно сказать, что Анна Ахматова, идя своим путем, двигалась в русле социалистического искусства. Это русло, как мы с годами начали понимать, достаточно широко.

Сейчас хорошо видно, как взростал историзм художественного мышления, как возникало и крепло в сознании Анны Ахматовой ощущение многообразных связей с эпохой, неотрывности от нее.

Это главное, что сближало Ахматову с новым искусством ее страны...

Все дело в том, что творчество Анны Ахматовой никогда не останавливалось в своем развитии.

Оно находилось в состоянии постоянного преображения.

И даже любовь, всегда бывшая для Ахматовой синонимом лирики, а может быть, и синонимом вечности, — ее любовная лирика также преображалась.

В книгах «Четки», «Белая стая» любовь захватывала собою весь мир.

Она была властелином необъятных пространств.

Но мир, весь мировой оркестр, оставался все же лишь внима-

тельным аккомпаниатором своего великого солиста — Любви. В более поздние годы мы видим, что, пожалуй, не любовь захватывает мир, а именно мир — с его резкой, дисгармоничной музыкой, с его глухими и сильными историческими раскатами, с порывами социальных страстей, с его смертным ознобом в годы военных потрясений, с его великолепием и жестокостью, с его варварской низменностью и торжествующей над позором высотой духа, с его, одним словом, масштабностью — именно он определяет тональность и самый звук ахматовской лирической мелодии.

В «Поэме без героя» есть строфы, которые в черновике были названы «Городу и другу». Это потрясающее и, наверное, единственное в своем роде обращение к городу и миру на языке любовной лирики:

Ты мой грозный и мой последний,
Светлый слушатель темных бредней,
Упованье, прощенье, честь,
Предо мной ты горишь, как пламя,
Надо мной ты стоишь, как знамя,
И целуешь меня, как лесть.
Положи мне руку на темя,—
Пусть теперь остановится время
На тобою данных часах...

...Пути познания мира, родины, народа и самого себя — как выразителя времени — бесконечны и многообразны, и каждый художник находит здесь свои дороги, свои заповедные тропы. Анна Ахматова шла к постижению большого мира эпохи, родины, народа, благодаря сначала интуитивному, а затем все более сознательному чувству своей кровной принадлежности родной земле.

В стихотворении «Родная земля» (1961) она написала об этом так, как, пожалуй, не писал ни один поэт, т. е. написала о земле как бы в буквальном смысле этого слова, но придала ему широкий философский смысл:

В заветных ладанках не носим на груди,
О ней стихи навзрыд не сочиняем,
Наш горький сон она не берedit,
Не кажется обетованным раем.
Не делаем ее в душе своей
Предметом купли и продажи,
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.

Анна Ахматова очень высоко понимала поэтическое предназначение вообще и свое в частности, как предопределение, служение, судьбу или, говоря старинным слогом, «веление небес».

Шестикрылый Серафим, явившийся пушкинскому Пророку, постоянно — исполински и грозно — возникал на горизонте ее сознания. Вслед за Достоевским она назвала его Совестью.

Когда говорят о том, что Анна Ахматова соединила своим стихом поэзию XX века со старой русской литературой (а это глубоко верно!), то чаще всего отмечают знаменательные переключки ахматовской лирики с великой поэзией XIX столетия.

Действительно, Анна Ахматова, может быть, с наибольшей органичностью продолжила пушкинский и некрасовский век.

Но когда говорят о художественной связи, эмоциональной и духовной преемственности, не сразу упоминают то, о чем, на мой взгляд, надо говорить сразу: о взыскующей, всегда тревожной, по-русски тиранической, мучительно бессонной Совести.

Ахматова писала:

Одни глядятся в ласковые взоры,
Другие пьют до солнечных лучей,
А я всю ночь веду переговоры
С неукротимой совестью своей...

Неукротимая совесть...

Именно она — чаще всего — главное психологическое содержание, герой и музыка многих и многих произведений Анны Ахматовой, в том числе, конечно, и ее любовной лирики.

Очень важно это слово, ею самую произнесенное: *неукротимая!*

Ахматовская лирика, возникшая в русской поэзии почти восемьдесят лет назад, кажется нам сегодня как бы всегда существовавшей, жившей от века — как русский пейзаж, как блеск луны на невской волне, как белая ночь, похожая на прозрачный сон нашего города, как стихи Пушкина и, наконец, просто, как сама любовь.

СОВЕТУЕМ ПРОЧИТАТЬ

Жирмунский В. Анна Ахматова.— Л., 1975.

Живо, ярко в книге представлена личность поэтессы, рассматривается внутренняя эволюция ее таланта, своеобразие художественного мастерства.

Лукицкая В. Из двух тысяч встреч: Рассказ о летописце.— М., 1987.

В книге представлен интересный документальный материал из жизни Ахматовой, ее переписки с друзьями, передаются личные впечатления автора от длительного общения с мудрым, душевно богатым человеком и талантливейшей поэтессой.

«МЕЧТУ СВОЮ СОЗДАМ...»

ПОЭЗИЯ НИКОЛАЯ ГУМИЛЕВА

В литературе нашей немного, наверное, найдется случаев, когда кровное родство имен так постоянно оборачивалось бы столь значимым историческим драматизмом:

Муж в могиле,
Сын в тюрьме.
Помолитесь обо мне.

Автор этих стихов — Анна Андреевна Ахматова — поэт знаменитый, а теперь уже и хорошо известный. Муж — Николай Степанович Гумилев — тоже знаменитый поэт, хотя известный гораздо менее. Сын — Лев Николаевич Гумилев — востоковед, географ, этнограф, философ. Каждый в общем нашем сознании, по сути, уже почти никогда не выпадает из триады. Каждый постоянно осложнял судьбы двух других — и жизненно, и житейски — и брал на себя тройной груз: и невзгод, и почестей, и забвения, и внимания.

Ведь Анна Ахматова для нас — не только сама по себе, но и навсегда — даже развоdivшаяся с ним — жена Николая Гумилева. Николай Гумилев — не только сам по себе, но и — навечно — даже разошедшийся с ней — муж Анны Ахматовой. Лев Гумилев — не только сам по себе, но и — обреченно — сын *тех*.

И все же во главе — даже просто хронологически — Николай Гумилев: муж и отец. И в истоке жизненных драм он же: поэт Николай Гумилев. Две особенности определили, по сути, все в его творчестве. Он очень русский поэт самой революционной эпохи в жизни России. Но как же можно говорить «русский» о поэте, которого почти сразу назвали иностранцем и потом это многократно подтверждали? А что до революционной эпохи, то она обернулась для поэта трагически: в 1921 году он был расстрелян якобы за соучастие в контрреволюционном заговоре. Колоссальный общественный катаклизм беспощадно ломал иные личные и литературные судьбы. Недаром еще в 20-е годы в одном рижском (т. е. тогда зарубежном) издании Николая Гумилева назвали Андрэ Шенье русской революции. Как известно, Андрэ Шенье пал жертвой якобинского террора в пору революции французской. Правда, слава к Шенье, которого до казни как поэта почти не знали, пришла посмертно, посмертно вышла и его первая книга. Гумилева узнали задолго до его смерти как автора многих книг, и он еще до казни становится уже почти знаменитым русским поэтом.

Хотя на первый взгляд в этой поэзии действительно было мало русского, Гумилев, став зрелым, установившимся художником, признался:

О Русь, волшебница суровая,
Повсюду ты свое возьмешь.

Что же «свое» взяла Русь в поэте, от нее чуть ли не принципиально отстранившемся?

Я вежлив с жизнью современною,
Но между нами есть преграда.

Вежлив — с современностью, и только. Как эта отчужденная, холодноватая вежливость непривычна для русского поэта. Но в то же время именно такая отстраненность от современности, от жизни позволила самозабвенно и с большой силой создавать в поэзии особый романтический мир и, уйдя в него, в нем жить, действовать, любить и страдать. Только в предреволюционную и революционную эпоху могла в литературе с такой силой рождаться и, конечно, по-разному у разных поэтов и писателей проявляться романтическая мечта о новом и совершенно ином мире. Так, «волшебница» Русь брала-таки «свое» и давала «свое» поэту, вроде бы от нее бежавшему.

Многое в самой жизни питало и воспитало романтическое мироощущение Гумилева от самых ранних лет. Большинство русских поэтов неизменно выходило из российской глубинки. Гумилев провел самые ранние годы, если не на окраине ее, то все же на крае, на переднем ее оборонном рубеже. Он родился 3 (15) апреля 1886 года в Кронштадте в семье военного корабельного врача. Так что, скажем, морские флибустьерские мотивы и рано возникшая и через всю жизнь пронесенная страсть к путешествиям и странствиям шли не только из литературы. Правда, скоро по выходе в отставку отца семья уехала из Кронштадта и оказалась в другом, совсем иного рода, но тоже романтическом и поэтическом месте — в Царском Селе. Царское Село — колыбель русской поэзии. Недаром своего гимназического учителя поэта Иннокентия Анненского Гумилев назовет позднее «последним из царскосельских лебедей». Но царскосельское пребывание перебьется еще одним сильным романтическим впечатлением. На два с половиной года семья уедет на Кавказ — тоже традиционный очаг русской поэзии. Там в «Тифлисском листке» осенью 1902 года появится первое стихотворение гимназиста Гумилева «Я в лес бежал из городов...». Но «бежал» герой Гумилева не просто в — привычный для романтика — «лес», из «неволи душевных городов», если вспомнить пушкинский стих, не в — пусть и экзотичный, но все-таки и в самом романтизме — реальный мир Кавказа например. Опять-таки можно вспомнить, что у Пушкина, у Лермонтова в самых романтических произведениях есть и реальные образы Кавказа (люди, природа). Романтический «лес» Гумилева — это целая особая условная страна, так сказать, страна только его мечты, куда рванулись и где живут его герои. Так стало в сборнике «Путь конквистадоров» (1905), так продолжи-

лось во втором его сборнике «Романтические цветы» (1908). Конквистадор — это как раз человек, открывающий такой новый, необычный романтический мир:

Я конквистадор в панцире железном,
Я весело преследую звезду.
Я прохожу по пропастям и безднам
И отдыхаю в радостном саду.

Как смутно в небе диком и беззвездном
Растет туман, но я молчу и жду.
Я верю, я любовь свою найду.
Я конквистадор в панцире железном.

И если нет полдневных слов звездам,
Тогда я сам мечту свою создам
И песней битв любовно зачарую.

Я пропастям и бурям вечный брат,
Но я вплету в воинственный наряд
Звезду долин, лилею голубую.

Конквистадор Гумилева не только создатель такого романтического мира, но и завоеватель его и в нем, почему он и конквистадор. Стихи его первых, во многом ученических сборников, действительно, «песни битв». Так проявилось самое главное начало, характеризующее романтизм Гумилева, — начало действительности, активности, воли. Оно уже никогда больше, по-разному проявляясь, не уйдет из его поэзии; именно потому поэзия Гумилева так сильно влияла позднее на собственно граждански, общественно, казалось бы, чуждых ему поэтов, непосредственно связавших судьбу с революцией: Николай Тихонов, Эдуард Багрицкий и др. Однако мечта героев Гумилева не просто некая бесплотность и отвлеченность, это не только уход от настоящего, но и полет в будущее. Потому-то это и требующее мощного волевого усилия завоевание. «Людям настоящего» (так и называется одно из стихотворений), обреченным «быть тяжелыми камнями для грядущих поколений», противопоставлено обращение «Людям будущего» (это название другого стихотворения):

Но вы не люди, вы живете,
Стрелой мечты вонзаясь в твердь.

И еще: стихи Гумилева отнюдь не абсолютно противостояли эмпирической, казалось бы, достаточно неприятельной тогда жизни Гумилева-человека. Внешне затянувшийся, так сказать, инкубационный период (достаточно сказать, что гимназию Гумилев закончил только к двадцати годам) был периодом большой внутренней работы, судя по тому, как относительно быстро ковалось поэтическое мастерство. Именно — ковалось, потому что

весь путь Гумилева — от начала и до конца — был путем постоянных и очень наглядных литературных штудирований, освоений и изучений — теоретических и практических. Кстати сказать, это тоже явно способствовало тому, что Гумилев в дальнейшем оказался и проницательным, точным критиком поэзии. А в окружавшей его литературной среде он приобрел звание мастера. Да и литературное объединение, которое он впоследствии возглавил, называлось «цех поэтов» — не только по профессиональной цеховой замкнутости, но и по цеховой профессиональной исполнительности высокого класса мастеров. Вообще, от первых лет становление мастера-поэта было и становлением очень волевого человеческого характера. А поэтический порыв к несбыточной мечте был поддержан уже в 1906 году совершившимся первым морским путешествием. Правда, морская карьера, первоначально намеченная отцом, не состоялась: морской корпус Гумилев поменял на университет, но уехал не в Петербург, а в Сорбонну — изучать французскую литературу. Русская и в России родившаяся, необычайная по силе и масштабу поэтическая мечта о другом и новом мире именно в силу необычности потребовала нездешних, «нерусских» форм, а такие формы поэт находил в искусстве других стран. Душа мастера, буквально истязавшего себя усилиями в стремлении постичь форму, овладеть ею, находила такое формальное совершенство, столетиями предельно отточное мастерство прежде всего во французском искусстве — в поэзии и отчасти в живописи. Даже третий сборник Гумилева «Жемчуга» (1910), хотя уже и результат выучки, в то же время и свидетельство обучения: стихи — «жемчужины», собранные в нем, по форме своей во многом еще искусственного происхождения. Тем не менее оригинальное, именно гумилевское волевое начало, определившееся и проявившееся и здесь. Оно-то, с большой силой устремляющееся в область мечты, не могло остаться только с мечтой, искало ей новые опоры и основания. И находило. Еще в пору обучения в Париже появляются в стихах Гумилева обращения к миру, который в самой жизни может эту мечту о необычном напитать и удовлетворить, сначала только литературные обращения. Это Восток и больше всего — Африка. Пока это все мечта, но уже о конкретном, где-то существующем, живущем. Может быть, не случайно в великой чеховской пьесе о русской провинции врачу Астрову вдруг пригрезилась — Африка. Почему Африка? Потому что это что-то уже совершенно необычное, чуждое, далекое, совсем «не отсюда». Постоянно живущая мечта, способность отлететь, вырвавшаяся вдруг в форме случайной, даже непопутной фразы. Недаром же, как над пророчеством, так бьется над ней, над никчемной вроде бы фразой театр, так усиленно размышляют критики. Так неожиданно по-астровски, но уже, конечно, романтично (впрочем, ведь разве Астров не тайный романтик, не мечтатель?) возникает у Гумилева Африка:

Сегодня, я вижу, особенно грустен твой взгляд,
И руки особенно тонки, колени обняв.
Послушай: далеко, далеко, на озере Чад
Изысканный бродит жираф...

Я знаю веселые сказки таинственных стран
Про черную деву, про страсть молодого вождя,
Но ты слишком долго вдыхала тяжелый туман,
Ты верить не хочешь во что-нибудь кроме дождя.

И как я тебе расскажу про тропический сад,
Про стройные пальмы, про запах немислимых трав...
Ты плачешь? Послушай... Далеко, на озере Чад
Изысканный бродит жираф.

Гумилев не только в стихах был поэтом действенного волевого усилия. Африка была мечтой достижимой. И он за ней отправился. Даже не поставив в известность о поездке родителей (точнее, скрыв ее от них), молодой поэт отбыл из Парижа в Египет и Судан. Затем, в 1909—1910 годах, он уже из России опять уехал в Африку (в Абиссинию) в составе русской — под руководством академика Радлова — экспедиции. После поездки в Италию в 1912 году он снова в Африке, уже начальником новой академической экспедиции. Интерес становится устойчивым и разнообразным; а следующий сборник, называвшийся «Чужое небо» (1912), был заключен «Абиссинскими песнями». Есть еще особенность Гумилева как русского поэта, проявившаяся в этих «абиссинских» стихах. И в ранних, и в более поздних стихах, созидавших романтическую мечту, мечта эта и жажда ее, и способность к ней не только примета и свойство романтического героя, избранного. Мечта есть то, что разлито в мире, чем, может быть, одержим каждый. Стихов, прямо об этом говорящих, немного, но они есть, свидетельствуя о незамкнутости мира гумилевского романтического героя, казалось бы столь исключительного. Потому-то, когда поэт писал об Африке, сам угол зрения оказался необычным. «Абиссинские» стихи стали не стихами об абиссинцах, а, так сказать, стихами абиссинцев (воина, невольника, любовника...), довольно условных, конечно, но все же не бесплотных. Гумилев-поэт в своих стихах об Африке, оставаясь романтиком и мечтателем, был уже и профессионалом-исследователем — этнографом, археологом, фольклористом. Все это с еще большей силой проявилось в позднейших, вплоть до самых последних, «африканских» стихах Гумилева. Но Африка для Гумилева оказалась не просто одной из тем и сказала не только в стихах собственно о ней самой. Привычные уже устремления к необычному и экзотическому находили опору в самой жизни, появлялась особая свежесть восприятия ее, определялся выход к основному, первичному, первобытному — и уже не только в «африканских» стихах. Так формировались принципы того поэтического движения, которое

получило название «акмеизм» (другое название адамизм) и которое прежде всего было представлено самим Гумилевым, к тому же и теоретически его обосновавшим. Оно объединило некоторых в будущем больших поэтов (А. Ахматова, О. Мандельштам). Объединило их тогда желание заново обрести свежесть и первозданность мира, его живых красок, зримых и устойчивых форм, возродить вкус к жизни, как она есть. В стихах зрелого Гумилева это проявилось очень ощутимо. Мир его поэзии продолжал оставаться романтическим, не современным (миром древнего воина, средневекового путешественника, поэта Возрождения), но в самом романтизме он уже получал плоть, обретал зримые формы. Поэт не предполагал обращения к тем мирам, к мистическому. Вот почему и написал тогда будущий академик В. М. Жирмунский о Гумилеве и поэтах его окружения — «преодолевшие символизм». Однако вряд ли Блок был безусловно прав, когда назвал статью об этих поэтах «Без божества, без вдохновенья». Одной из вдохновляющих Гумилева вдохновенных идей было желание установить связь времен, панорамировать человеческую историю и географию, где и Восток, и Запад и прошлое, и будущее. За выпадением или ослаблением двух звеньев: России и настоящего. Потому-то, оказавшись в обстановке действительно экстремальной (первая мировая война, фронт), поэт Гумилев и человек Гумилев решительно разошлись. У поэта не хватило ни смелости, ни интереса посмотреть в глаза жизни, в то время когда человек мужественно смотрел в глаза смерти. Военные стихи Гумилева (к тому же их немного), может быть, самое бледное и невыразительное из всего им написанного. Военные дела офицера Гумилева еще одно подтверждение его силы воли и героизма: два «География» (солдатских!).

Гумилев не стал бы тем оригинальным русским поэтом, каким он стал, если бы не уходил в своем творчестве от непосредственно социальной и национальной традиции. И потому же картина его поэтического бытия оказывалась неполной. И поэт это ощущал. И чем дальше, тем больше:

И понял, что я заблудился навеки
В слепых переходах пространств и времен,
А где-то струятся родимые реки,
К которым мне путь навсегда запрещен.

И все же в целом ряде поздних стихов поэта мы видим, как Россия опять берет «свое». Появляются невиданные прежде темы и мотивы («Андрей Рублев», «Детство», «Городок», «Мужик»). Возможно их-то и не хватало для процесса рождения того «шестого чувства» (так и названо одно стихотворение) постижения мира, предощущением которого мучился, и которое предрекает поэт, и которое тоже, наверное, ориентировало бы в слепых переходах пространств и времен.

Перед тем, как Андрэ Шенье снесли голову, он сказал: «В этой

голове кое-что было». Поздние стихи Гумилева, мучившегося в пору мучительного рождения нового мира ощущением рождения нового, «шестого» человеческого чувства, которое помогло бы стихи-фрагменты античного, средневекового, восточного, китайского, русского мира сложить в грандиозную картину бытия и осмыслить связь времен и пространств, свидетельствуют, что в голове их создателя «кое-что было». И может быть, «заблудившийся трамвай», как значимо и символично назвал поэт одну из последних и лучших своих произведений, нашел бы свои пути-рельсы. Пока же в нашем сознании Николай Гумилев более всего остался таким, каким представил себя сам в стихотворении «Мои читатели»:

Я не оскорбляю их неврастений,
Не унижаю душевной теплотой,
Не надоедаю многозначительными намеками
На содержимое выеденного яйца,
Но когда вокруг свищут пули,
Когда волны ломают борта,
Я учу их, как не бояться,
Не бояться и делать, что надо.

СОВЕТУЕМ ПРОЧИТАТЬ

Блок А. «Без божества, без вдохновенья» (Цех акмеистов) // Собр. соч.: В 8 т.— М., 1960—1963.— Т. 5.

Желающие узнать, как складывалось течение акмеизма, могут обратиться к этой статье. В ней Блок передает свои глубокие и свежие впечатления о Гумилеве, Ахматовой и др. Особенно интересно здесь личное отношение Блока к своим современникам.

Гумилев Н. Наследие символизма и акмеизма // Русская литература XX века. Дооктябрьский период / Сост. Н. А. Трифонов.— М., 1980.

Перед читателем манифест главы акмеистической группы, Н. Гумилева, его восприятие наследия символизма и принципы развития новой поэзии.

Дудин М. «Мир — лишь луч он лика друга» // Смена.— 1988.— № 3. Здесь отражено восприятие младших соотечественников Н. Гумилева и нашего современника, поэта М. Дудина. Особенно радует чуткое, проникновенное отношение к оригинальному, художественному поиску Н. Гумилева.

«ВПЕРЕД, ВПЕРЕД, С СОЖЖЕННЫМИ ГУБАМИ»

ПОЭЗИЯ МАРИНЫ ЦВЕТАЕВОЙ

Моим стихам, написанным так рано,
Что и не знала я, что я — поэт,
Сорвавшимся, как брызги из фонтана,
Как искры из ракет...

...Разбросанным в пыли по магазинам
(Где их никто не брал и не берет!),
Моим стихам, как драгоценным винам,
Настанет свой черед.

В 1913 году, двадцатилетней поэтессой, написаны эти строки. Пророчество юной Марины Цветаевой сбылось. Настал черед ее стихам. Пришла пора вслушаться в ее голос, взглядеться в ее лицо, попытаться понять ее мятежную душу.

Сравнительно недавно введено в обиход широкого читателя это имя — после долгих лет умолчания о вдохновенном творчестве, трагической судьбе и гибели поэтессы. Теперь, когда выходят ее книги, публикуются письма и воспоминания о ней, на театральной сцене, по радио, с пластинок, звучат ее стихи, становится ясно: ничего места, ничьих прав не оспаривает поэзия Цветаевой. У нее собственные права, свое, особое место в русской литературе XX века.

Постижение творчества Цветаевой — труд нелегкий. Но, как писала она сама: «Грех не в темноте, а в нежелании света, не в непонимании, а в сопротивлении пониманию...». Зависит от нас — сумеем ли мы довериться поэту, окажемся ли готовы открыть новый для себя мир?

При первом (даже случайном) знакомстве с ее наследием перед нами предстает самобытный художник, неординарная личность. Цветаева-поэт неотделима от Цветаевой-человека. Предельная искренность — непреложный закон ее искусства. Вступая в диалог с читателем, она не делает ему никаких скидок, предполагая в нем встречное напряжение мысли, постоянство нравственного усилия. Чтение ее стихов — сотворчество.

Поэзия Цветаевой раскрывает обаяние глубокой и сильной натуры — той, что не терпит шаблонов, не признает навязанных кем-то правил, самостоятельной всегда и во всем. Величайшим даром любви к жизни наделяет Цветаева свою лирическую героиню. Ее характер непредсказуем, неожидан. Она может быть нежной и упрямой, ласковой и надменной, ранимой и дерзкой.

Марина Цветаева удивительно умела «вживаться в роль». Потому так естественны и органичны на поэтической «сцене» ее Кармен и Жанна Д'Арк, Офелия и Магдалина. Способность к таким перевоплощениям сразу заметил Максимилиан Волошин.

«— Марина! Ты сама себе вредишь избытком. В тебе материал десяти поэтов и сплошь — замечательных!.. А ты не хочешь (вкрадчиво) все свои стихи о России, например, напечатать от лица какого-нибудь е го, ну хоть Петухова? Ты увидишь (разгораясь), как их через десять дней вся Москва и весь Петербург будут знать наизусть. <...> потом (совсем уж захлебнувшись) нет! зачем потом, сейчас же, одновременно с Петуховым мы создадим еще поэта, — поэтессу или поэта? — и поэтессу и поэта, это будут близнецы, поэтические близнецы, Крюковы, скажем,

брат и сестра. (...) Они будут писать твои романтические стихи.

— Макс! — а мне что останется?

— Тебе? Все, Марина. Все, чем ты еще будешь!»

В самом деле. Перелистаем страницы цветаевских книг: кто это говорит — один человек? Или разные люди, каждый со своим, неповторимым голосом?

Ты проходишь на запад солнца,
Ты увидишь вечерний свет.
Ты проходишь на запад солнца,
И метель заметает след.

Посадила яблоньку:
Малым — забавоньку,
Старому — младость,
Садовнику — радость.

Ах, на цыганской, на райской, на ранней заре —
Помните утренний ветер и степь в серебре?
Синий дымок на горе.
И о цыганском царе —
Песню...
Но ни единым взором не моля —
Вперед, вперед, с сожженными губами —
Пока Обетованная земля
Большим горбом не встанет над горбами.

Поэт обостренного слуха, владеющий всем богатством емкой и выразительной русской речи, Цветаева создает этот мощный, многоголосый хор. Попробуем различить в нем самый юный, едва устоявшийся голос. «О, золотые времена, / Где взор смелей и сердце чище!» — говорит о детстве героиня ранних стихотворений Цветаевой. Эта пора для нее источник первых, самых дорогих впечатлений:

Над миром вечерних видений
Мы, дети, сегодня цари.

Удивительно точно передает поэт особенности детского восприятия. Человек постигает мир, который огромен и загадочен. Ощущение таинственности всего окружающего доминирует в стихотворении «В зале» (1908—1910). Сумерки, неверный свет фонарей — и вещи словно оживают на глазах («уходят в себя зеркала»). Мелькают призраки прочитанных книг и услышанных историй, кажется, что кто-то крадется в темноте. Переплетаются явь и быль: то, что произошло взаправду, и то, что приснилось, почудилось, показалось. Эпитет «темный» проходит через все стихотворение («темнеет высокая зала», «нас двое над темной роялью»). Но он не вызывает ощущения мрачности. Лишь напоминает о нестрашной тьме таинственных легенд, полусна и

загадок, всего неведомого, которое так манит ребенка. И именно в нем, в этом мире неведомого, ребенок чувствует себя повелителем («Мы, дети, сегодня цари», «Опять победители мы!»).

Своеобразной декларацией юной героини заканчивается стихотворение:

Мы старших за то презираем,
Что скучны и просты их дни...
Мы знаем, мы многое знаем
Того, что не знают они!

В детстве — столько событий, даже сражений («нам духом в борьбе не упасть»)! В нем многое непонятно, жутко («бледнеем, не смеем вздохнуть») — зато никогда не скучно! Дом, как в сказках Андерсена, оживает в сумерках, наполняется таинственными незнакомцами, вещи живут своей жизнью, спорят, мирятся... Взрослые не догадываются об этом. Это умеют видеть только дети.

Пристальный, зоркий взгляд ребенка лирическая героиня Цветаевой сохранит в себе навсегда. Постоянным будет ее стремление познать скрытые смыслы, ее тяга к заочности. «Заочность: за оком / Лежащая, вящая явь».

Позднее же (в цикле «Поэт», 1923) — уже не ребенок (знающий и видящий то, чего не видит взрослый), а поэт, «певец и первенец», будет противостоять миру косности и бездуховности, «где наимчернейший — сер!».

Взросление человека стремительно. Героиня стихотворения «Бежит тропинка с бугорка...» возвращается в родные, с детства знакомые места. Но видит их другими глазами, совсем иначе, чем прежде:

О, дни, где утро было рай,
И полдень рай, и все закаты!
... Куда ушли, в какую даль вы?
Что между нами пролегло?

«Доброе, старое» время детства ушло, уже никогда обыкновенный сарай не станет «замком царственным». Но память о детстве жива. Сохранить ее — значит сохранить незамутненность чувств, свежесть восприятия — так необходимые каждому человеку, тем более поэту.

«Юность мятежная» для цветаевской героини время напряженного, жадного интереса к окружающему миру, яростного желания «все понять и за всех пережить!». Она чувствует в своей душе «силы необъятные», ее сердце открыто самым разнообразным впечатлениям. Жить для нее означает действовать, «идти», «мчаться», «вести»:

Всего хочу: с душой цыгана
Идти под песни на разбой,

За всех страдать под звук органа
И амазонкой мчаться в бой;
Гадать по звездам в черной башне,
Вести детей вперед, сквозь тень...

Сочетания разных побуждений не являются случайными. «Душа цыгана» для Цветаевой — символ вольности, мятежности, страстности. (Недаром ею создано множество «цыганских» стихотворений, цикл «Кармен», а одно из стихотворений о любви начинается знаменательной строкой: «Цыганская страсть разлуки!...».) О восприимчивости, чуткости юного сердца говорит стремление «за всех страдать под звук органа»; о готовности сражаться за все, что любимо и дорого, — желание «амазонкой мчаться в бой».

Героиня Цветаевой воспринимает все то, что на первый взгляд может показаться взаимоисключающим. Ей чужда ограниченность любого рода — ограниченность вкусов и привязанностей, ограниченность чувств. Ее «безмерность» не означает всеядности — это воплощение жажды полноты жизни. «Люблю и крест, и шелк, и каски, // Моя душа мгновений след...». Но в этом многоцветном мире есть свой священный эпицентр.

В стихотворении «В раю» (1911—1912) героиня провозглашает единственную ценность и единственно возможную реальность — земную жизнь. Никакой «рай» не заменит ее, не утолит печали, не позволит забытья. «Воспоминанье слишком давит плечи, // Я о земном заплачу и в раю». Рай, с его гармоничностью, даже благообразием («арфы, лилии и детский хор»), неприемлем для героини, с ее неуспокоенностью, всегдашней «растревоженностью» духа:

Где все покой, я буду беспокойно
Ловить твой взор.

Идиллические «виденья райские» не заменят «земного напева». Жизнь не похожа на идиллию, она не дарует утешений, но способна одарить человека неповторимым и прекрасным ощущением счастья бытия:

Я буду петь, земная и чужая,
Земной напев!

В этом «земном напеве» и заключена красота и сила цветаевской лирики. Музыкой напоены ее стихи. Недаром Андрей Белый так отзывался об одном из ее сборников: «Позвольте мне высказать глубокое восхищение перед совершенно крылатой мелодией Вашей книги «Разлука»... это не книга, а песня...»

Вне музыки (самой разной), вне музыкальной атмосферы Цветаева не представляет своих героев. Мелодия определяет строй их чувств, выражает чутко душевные состояния — будь то вальсы Шопена или церковный хор, Шуман и Кюи, «виолончель... и коло-

кол в селе», «из какой-нибудь мансарды — флейта...». Да и сами стихи Цветаевой поются, рассчитаны на слух — без такого восприятия трудно уловить их образ, характер. Целиком и полностью полагается она на возможности человеческого голоса, способного выразить самые глубокие, самые потаенные движения души. Зная цену интонации, смене ритмов, тембра, она не просто перекладывает на бумагу созданный напев, она оркестрирует его. И поэтическая речь взрывается обилием тире, скобок. Восклицание — пауза — вопрос — обрыв строки:

Тщета! во мне она! Везде! закрыв
Глаза: без дна она! без дня! И дата
Лжет календарная... Как ты — Разрыв,
Не Ариадна я и не...— Утрата!

Такую речь не назовешь спокойной. Но и невнятной, сбивчивой, случайной она не была никогда. Стремлением наиболее точно, выразительно, верно передать многообразие человеческих чувств, обусловлено звучание стиха. И все эти повторы, внутренние рифмы, неожиданные созвучия, которыми насыщена поэзия Цветаевой, должны были помочь читателю в постижении замысла поэта:

Обнимаю тебя кругозором
Гор, гранитной короной скал.
...Кругом клумбы и кругом колодца,
Куда камень придет — седым!
Круговую порукой сиротства,
Одиночеством — круглым моим!

Можно ли не заметить притяжения к образу круга? Нет. Нельзя не удивиться и редкому разнообразию его выражения, не понять, что так донесена предельность «круглого одиночества», «сиротства».

У Цветаевой (при всей непосредственности переживания) все облечено в четкую и ясную форму. Сама она писала: «Я не думаю, я слушаю. Потом ищущего воплощения в слове. Получается ледяная броня формулы, за которой — только сердце».

Всегдашняя для Цветаевой жажда определенности вела к афористичности, сжатости ее поэтической речи. Нередко ее стихотворения завершаются итоговой, лаконичной «формулой»:

Содружества заоблачный отвес // Не променяю на юдоль любви.
Как змей на старую взирает кожу — // Я молодость свою переросла.
Нету тайны у занавеса — от зала // Зала жизнь, занавес я //.

Подобные «формулы» находила она и в прозе. Размышляя о природе творчества, Цветаева приходит к емкому афоризму: «Равенство дара души и глагола — вот поэт». Сущность поэзии, назначение поэта занимали ее всегда. Для Цветаевой творчество —

проявление самой жизни, оно естественно и изначально прекрасно («Стихи растут, как звезды и как розы...»). Еще не ставшие судьбой, написанные «так рано», строки появляются почти невзначай, почти случайно — и определяют весь жизненный путь Цветаевой. А этот путь весь «взрыв и взлом». Потому что именно Поэт стоит один «из всех — за всех — противу всех!», сопротивляясь серости, пошлости, прагматизму:

Он тот, кто смешивает карты,
Обманывает вес и счет,
Он тот, кто спрашивает с парты,
Кто Канта наголову бьет...

Способность противостоять — горестям, бедам, испытаниям — Цветаева считала ценнейшим человеческим качеством. Обладала им сама, наделила им многих своих героев. В ее стихотворении 1920 года «Пахнуло Англией — и морем...» мы видим человека, посетившего «сей мир в его минуты роковые», застигнутого глобальными событиями. Бушует стихия, грозящая его уничтожить. Что остается ему, одинокому и беззащитному, в «час великой бури»? Только мужество. Только доблесть — перед лицом неизбежного удара. Героиня Цветаевой не бесстрашна, не «твердокаменна». Она может быть уязвимой. Но слабой, сдавшейся — никогда. Никакое «новое горе» не заставит ее согнуться. Бешенству стихии противостоит не просто выдержка — вызов:

...Так, связываясь с новым горем,
Смеюсь, как юнга на канате
Смеется в час великой бури...

Ощутима здесь переключка с пушкинскими мотивами гимна в честь чумы («Маленькие трагедии»). Самозабвенной пляске «над пенящимся зевом» сродни «упоеание в бою... и в разъяренном океане». Ясно и трезво осознает героиня Цветаевой катастрофичность происходящего. Отвага духа не покидает ее «бездны мрачной на краю... среди грозных волн и бурной тьмы...»:

И вот, весь холод тьмы беззвездной
Вдохнув — на самой мачте — с краю —
Над разверзающейся бездной
— Смеясь! — ресницы опускаю...

Боязнь, страх перед стихией чужды героям цветаевской лирики. Зачастую сами они — носители стихийного духа, удали безоглядной и бесстрашной. Как «поэт русского национального начала» (Вс. Рождественский), Цветаева выразила в своих стихах вольную, отчаянную, щедрую душу России:

Вместо моря мне — все небо,
Вместо моря — вся земля... (1920)

Высокий строй славянской речи сменяется частушечным говором, песенным ладом. Сжимается сердце, в котором «то разгулье удалое, то сердечная тоска». Цветаевская Русь многолика. Здесь торжествуют и плачут, мучаются и восстают, но не признают половинчатости, неопределенности. Смирение и кротость могут обернуться непредсказуемым взрывом, самоотверженность любви — горечью потерь. И все-таки — перелиться в большое чувство верности главным истокам жизни:

Москва! Какой огромный
Страннопримный дом!
Всяк на Руси — бездомный.
Мы все к тебе придем.

В этом стихотворении 1916 года из цикла «Стихи о Москве» Цветаева, обращаясь к «нерукотворному граду», сказала: «Изда-лека-далече ты все же позовешь».

Несмолкающим, протяжным был этот зов, длившийся для Цветаевой в годы ее долгой разлуки с родиной (1922—1939). Не приняв революцию, уехав из России, поэтесса так и не смогла смириться с эмигрантской средой. Страданиями одиночества, тоски по отчей земле было овеяно тяжкое существование в чужих городах: Праге, Берлине, Париже:

В сиром воздухе загромом —
Перелетный рейс...
Сирой проволоки вздрогн,
Повороты рельс...

Точно жизнь мою угнали
По стальной версте —
В сиром мороке — две дали...
(Поклонись Москве!)

Родные, любимые места (Москва, Таруса, Коктебель), родной язык, память о родных, дорогих людях — все это было животворящей силой, поддерживавшей Цветаеву в самые страшные дни эмиграции. В стихах, в прозе, терпеливо, упорно, по крупичкам, деталям, восстанавливала она свою Россию («во всю горизонталь Россию восстанавливаю!»). Не просто вспоминала, рассказывала — дарила, передавала, отдавала, как свою душу, читателям, сыну. Подвиг преодоления расстояний и расставаний выразился в строках из цикла «Стихи к сыну» 1932 года:

Кем будешь — бог один...
Не будешь кем — порукой —
Я, что в тебя — всю Русь
Вкачала — как насосом!
Бог видит — побожусь! —
Не будешь ты отбросом
Страны своей.

На родину Марина Ивановна вернулась вместе с сыном, мечтая найти здесь и для него, и для себя утерянную на чужбине полноту жизни. Но в сложной обстановке конца 30-х годов стихи поэтессы не печатали, любую другую работу подыскать было трудно. Началась война. Цветаева живет в городе Елабуга, продолжает бедствовать. В мучительную минуту одиночества не выдерживает и кончает жизнь самоубийством. Болезненные разочарования и утраты повсюду сопровождали Цветаеву. Удивительно, однако: в своем творчестве она преодолевала все невзгоды.

С юношеских лет волнуют Цветаеву вопросы о жизни и смерти, о предназначении человека, его самоосуществлении. Все проявления души должны найти выход, с бескомпромиссностью провозгласила героиня стихотворения «Литературным прокурорам» (1911—1912):

Все таить, чтобы люди забыли,
Как растаявший снег и свечу?
Быть в грядущем лишь горсточкой пыли
Под могильным крестом? Не хочу!

Обратим внимание на эту уверенную, властную интонацию. Никогда в поэзии Цветаевой не было ни слезливых вздохов, ни беспредметной «мировой скорби» — ничего вялого, аморфного. В каждой ее строке сквозит сила характера, воли, личности. Необычайно интенсивна внутренняя жизнь цветаевской героини. Безмятежное, спокойное существование — не для нее. Она человек действия, поступка.

Я тебя отвоюю у всех земель, у всех небес...
...Я тебя отвоюю у всех времен, у всех ночей...

От чужого, чуждого ей мира поэтесса решительно отстраняется: «Но душу бог мне иную дал: Морская она, морская!» Так звучит тема «морского», не подчиненного ничему земному происхождения. Недвижимая твердь — и всегда изменчивая, волнующаяся морская стихия, свободная, даже — своенравная:

Сквозь каждое сердце, сквозь каждые сети
Пробьется мое своеволие.

«Морскую» душу не смутить, не прельстить ни огнями бала, ни кружением вальса. Невелика цена их краткому очарованию. Да, «огнями смеется бал», «поет огнями манящий зал», «поет и зовет, сверкая». Но это обманчивость карнавальных огней, иллюзорность масок, имитация чувств. Героине необходим дружеский отклик, открытый взгляд, крепкое рукопожатие, чтобы сполна ощутить свою надобность в этом мире.

Что для oka — радуга,
Злаку — чернозем —

Человеку — надоба

Человека — в нем.

«Настанет день, когда и я исчезну // С поверхности земли» — эта мысль предельно обостряет жажду жизни. В стихотворении 1913 года «Уж сколько их упало в эту бездну...» образ бездны означает небытие, молчание, темноту, неподвижность. Синоним слова «умереть» — слово «застыть»: «Застынет все, что пело и боролось...». В противовес прозябанию Цветаева отстаивает свое право на полнокровную, наполненную жизнь, вечное движение. Но оно невозможно. Неудовлетворенная потребность прорывается в призыве-обращении ко «всем», ко всему миру: «Послушайте!». (Годом позже, в 1914-м, столь же пронзительно прозвучит это у двадцатилетнего Маяковского: «Послушайте! Ведь если звезды зажигают...»)

«С требованьем веры», «с просьбой о любви» идет она к «чужим» и «своим». Но ее «безудержная нежность», как в броню, прячется в «гордый вид». Это только способ самозащиты. А душа ищет тепла и участия, страстно мечтает о нем. Хватит ли у окружающих доброты, зоркости, чтобы понять юное сердце, оценить всю глубину скрытых от поверхностного взгляда переживаний? Или она так и останется беззащитной и непонятой?

— Только Вы не уловили
Грозную стрелу
Легких слов моих и нежность
Гнева напоказ...
Каменную безнадежность
Всех моих проказ!

Невозможность сближения, невозможность встречи, невозможность любви... Цветаевской героине слишком хорошо известна неисчислимость этих несбыточностей. Что же спасает ее от отчаяния? Вера в энергию человеческих чувств, в их самоценность. «Целую вас через сотни // Разъединяющих верст», — обращается к своему адресату героиня стихотворения «Никто ничего не отнял...». Ее любовь и нежность тысячекратно усилены (а не ослаблены, как у других) верстами разлук:

Нежней и бесповоротней
Никто не глядел вам вслед..
Целую вас — через сотни
Разъединяющих лет.

В лирике Цветаевой нет любви беспечальной, безоблачной. Любовь для героини ее стихов — и борьба, и преодоление, и самоотвержение. Ничто не дается ей даром, ни о чем не дано забыть, ни с чем нельзя расстаться. Слишком высокий счет предъявляет она к себе и другим. Слишком сосредоточена, слишком погружена в любовь. Слишком истово (по общепринятым меркам) служит ей:

Так писем не ждут.
Так ждут письма́.
Тряпичный лоскут,
Вокруг тесьма
Из клея. Внутри — словцо,
И счастье.
— И это — всё.

Оглядчивость, расчетливость несовместимы с любовью. Она (как высший накал переживаний) отрицает суетное, приземленное. Все отдать, всем пожертвовать, отозваться на мольбу и просьбу — вот что такое для Цветаевской героини закон любви.

Взглянул — так и знакомый,	...Гляжу на след ножовой:
Взошел — так и живи!	Успеет ли зажечь
Просты наши законы:	До первого чужого,
Написаны в крови.	Который скажет: «Пить».

Движение одного человеческого сердца к другому для Цветаевой неотъемлемая часть бытия; поиск тепла, взаимопонимания — непреложное жизненное правило. Но кому, как не поэтессе, не знать, как часто одинокий зов остается без отклика. Трагически звучит у Цветаевой тема несвершившейся, несостоявшейся любви. Трагически и одновременно протестующе! Судьба разделяет людей, которые были предназначены друг другу. Именно эта мысль в основе стихотворения 1923 года «Весна наводит сон». Оно входит в цикл «Провода», исполненный чувства неприятия закрепощенности человеческих душ, предопределенности людских судеб. Разъединены духовно родные люди. «Все разрозненности сводит сон» — только ему это под силу. «Всевидящий» сон становится единственно справедливой реальностью. А жизнь разводит людей. И лирическое «я» восстает против несправедливости. Однако невозможно разрушить заведенный, установившийся порядок («заняты места»). Человек, осознав всю неумолимость реальности, отступает. Он уже сам ограничивает себя: «...наняты сердца /Служить — безвыездно — навек...». Такую рабскую привычку со всей страстью гордого сердца развенчивает Цветаева.

Без стремления преодолеть гнет внешних и внутренних противоречий для Цветаевой не было личности. Насколько возможно нравственное усилие, насколько человек сам хочет совершить его — вот что казалось Цветаевой самым важным. Ее душа, что «родилась крылатой», ее «душа, не знающая меры», боролась до последних дней, до последнего часа. Цветаева всегда знала: «В диалоге с жизнью важен не ее вопрос, а наш ответ». И еще одно знала она твердо: труд поэта не может быть напрасен. Да, возможно непонимание, забвение, но рано или поздно истинная поэзия дойдет до своего читателя. Никогда не покидала Цветаеву непоколебимая уверенность в своей работе. Никогда не усомнилась она в нужности, святости этого «богатства» и «напасти».

Трагической была судьба самой М. Цветаевой, многих ее современников-поэтов (Блок, Есенин, Маяковский — о них она писала, их читала). В строках, посвященных памяти С. Есенина, выражена глубокая убежденность русской поэтессы, М. И. Цветаевой, в величии их подвига:

...и не жалость — мало жил,
и не горечь — мало дал,—
много жил — кто в наши жил
дни, все дал — кто песню дал.

СОВЕТУЕМ ПРОЧИТАТЬ

Саакянц Анна. «Марина Цветаева: Страницы жизни и творчества (1910—1922)». — М., 1986.

Книга Анны Саакянц — практически первое документальное исследование творческого пути Марины Цветаевой. 1910—1922 годы — важнейший этап становления личности художника. Автор книги опирается на богатый архивный материал, предоставляя читателю возможность познакомиться с письмами поэта, воспоминаниями современников, фотографиями, строками дневников и еще не переизданных у нас стихотворений Марины Цветаевой.

Астапова Т. «Когда Марина была юной...» // Юность.— 1984.— № 8.

Эти воспоминания посвящены 16—17-летней Марине Цветаевой. Автору, Т. Астаповой, довелось два года учиться с Мариной в частной гимназии. Сейчас, через много лет, в воспоминаниях Т. Астаповой оживают такие детали и подробности жизни Марины, о которых ее сестра, Анастасия Ивановна, свидетельствует: «...Марина показана нам... конкретно, объемно. ...я... взволновалась, увидев живую Марину...»

Живое, непосредственное впечатление от формирующейся незаурядной натуры, «души поэта» передают воспоминания — бесценное свидетельство человека, знавшего Марину Цветаеву в пору юности.

Встречи с прошлым.— Вып. 4.— М., 1987.— 2-е изд.

Сообщение Е. Б. Коркиной «Об архиве Марины Цветаевой» включает в себя не только рассказ о драматической, сложной судьбе рукописей и дневников поэта (по разным причинам и обстоятельствам утеряно множество ценных материалов). Свидетельством удивительного многообразия и богатства творческих интересов Цветаевой стали публикации из ее архива. Это стихи разных лет, прозаические строки, посвященные дорогим Цветаевой людям, отрывки из ее писем, статей, тетрадей.

«ЖИЗНЬ В ПРЕДЕЛЬНОМ ПРОЯВЛЕНИИ»

ЛИРИКА, ПОЭМЫ В. МАЯКОВСКОГО

XX век, век колоссальных общественных противоречий, век решительной ломки старого и век грандиозного строительства нового, коммунистического общества, век мировых войн и великих

революций. Век Октября нуждался в своем поэте, который сделал бы боль времен своею собственною болью. Теперь, когда XX век подходит к концу, отчетливо видно, что в русской и в мировой поэзии он прошел под знаком Маяковского:

И только
боль моя
острей,
стою, огнем обвит,
на несгораемом костре
немыслимой любви

Человек

С его мощной, властно вломившейся в искусство и наше сознание фигурой связано в XX веке очень много. У кого Великая революция стала плотью поэзии? У него. Он не только принял Великую революцию, но и стал ее поэтическим бойцом. Кто впервые с такой покоряющей, нежной силой соединил политику и лирику? Он, Маяковский.

Кто стоял у истоков социалистического искусства, кто закладывал камни в фундамент социалистического реализма? Среди первых — Маяковский.

Мы не изучали бы футуризм и футуристов, если бы в этом течении русского модернизма не участвовал Маяковский. А становление советского театра? Каким благодатным материалом были пьесы Маяковского для новаторского театрального почерка Мейерхольда! А советские газеты! С каким удовольствием Маяковский печатал свои стихи на их страницах, зная, что газеты моментально соединяют его с самой широкой читательской аудиторией! А советское кино? Его первые шаги связаны с Маяковским-поэтом, актером, сценаристом:

Пролетарии
приходят к коммунизму
низом —
низом шахт,
серпов
и вил,—
я ж
с небес поэзии
бросаюсь в коммунизм,
потому что
нет мне
без него любви.

Маяковский имел полное право на эти слова. В ряду славных деятелей советской культуры — у него свое особое место. Горький для нас — гордый буревестник революции. Блок остался в нашей памяти как «трагический тенор эпохи», услышавший музыку Ре-

Живое, теплое, человеческое Маяковский ценил больше всего на свете. Оттого так любил бульдога Бульку, сам любил в домашних письмах подписываться именем «Шен», любил рисовать этого Шена вместо подписи. Оттого в его поэмах и стихах так много зверей, птиц, насекомых, даже у дождя он сумел разглядеть настроенно скошенные глаза, теплые дни послевоенного мира сравнивал с щенками из андерсеновских сказок, в рокоте моря слышал мурлыканье кошки. Вы сами без труда вспомните стихи, где действуют добродушные звери Маяковского: «Хорошее отношение к лошадям», «Вот так я сделался собакой», «Гимн судье».

Вот почему всю свою жизнь Маяковский восставал против каменного, чугунного величия монументов, не выносил их мощной парадности, пышности и безжизненности. Перечитайте стихи Маяковского «Последняя петербургская сказка», где поэт с добродушной усмешкой наблюдает за тоскующими Медным всадником, конем и змеем, которые закованы навсегда в медь, являются узниками собственного города. Или «Разговор с Эйфелевой башней», или «Юбилейное», где поэт силой своей любви на несколько часов оживляет чугунного Пушкина.

Маяковский не мог смириться с тем, чтобы человечье сердце покрывалось бронзой, перестало пульсировать горячей человеческой кровью.

Но по иронии судьбы именно Маяковский, как, впрочем, и Горький, Фадеев, Н. Островский, подвергался в истории нашей литературы своеобразному окаменению. Причина этого страшного и странного явления — в канонизации писателя, в насильственном превращении его живого облика в икону, сведения его творчества к двум-трем наиболее популярным произведениям. Так это получилось с великим Горьким, из огромного наследия которого наши юные читатели едва знают повесть «Мать», а о настоящем Горьком, авторе «Фомы Гордеева», «Жизни Матвея Кожемякина», «Жизни Клима Самгина» имеют весьма слабое представление.

В случае с Маяковским дело обстояло так.

Все 30-е годы шли дискуссии о его поэтическом и идейном наследии. На первом съезде писателей Н. И. Бухарин принизил значение поэзии Маяковского, свел ее только к агитационным стихам, чье время прошло. Новым лидером советской поэзии он провозгласил Б. Пастернака. В ответ на это многие советские поэты постарались защитить наследие революционного поэта, клялись в верности его принципам.

Некоторое время спустя в газете «Правда» был опубликован отзыв И. В. Сталина о Маяковском как о лучшем и талантливейшем советском поэте. Из поэта-бунтаря издатели и критики стали делать иллюстратора политических идей эпохи культа.

В результате однобокого представления о творчестве Маяковского молодежь начала отворачиваться от поэта как от автора прописных истин, «певца воды кипяченой». Беспокоит только живое, горячее, а холодный памятник, стоящий посреди огромной

площади, внушает лишь почтение. Постепенно мы свыкались со стандартным обликом поэта, даже не подозревая, что есть другой, настоящий Маяковский. Это хорошо видно на одном примере.

Мы привыкли читать в стихотворении «Юбилейное», где поэт исповедуется Пушкину в самых сокровенных своих мыслях и чувствах, всерьез задумывается о подведении итогов жизни, такую концовку:

Мне бы
 памятник при жизни
 полагается по чину.
Заложил бы
 динамиту
 — ну-ка,
 дрызнь!
Ненавижу
 всяческую
 мертвечину!
Обожаю всяческую жизнь!

И только недавно текстологи обнаружили, как потемнел стих в этой строфе Маяковского, как интонация стала мягче, исчез задор, исчезла «маяковскость», и вместо этого появилось такое непривычное для поэта словцо: «обожаю», взятое из мещанского лексикона. Как же звучит это место в первоизданном виде?

Мне бы
 памятник при жизни
 полагается ж по чину,
заложил бы
 динамит.—
 А ну-ка,
 дрызнь!
Ненавижу всяческую мертвечину!
Растрезвоню
 всяческую жизнь!

Кажется, невелика разница, всего несколько слов, союзов, знаков препинания. Но насколько интересней, звонче стал финал стихотворения. Необычное слово «растрезвоню», означающее «разгласить», «распространить», хорошо согласуется с другими любимыми глаголами поэта: разгромадиться, разгромышать, раззвенеться, рассияться. Этот пример, а их можно привести и больше, показывает, насколько реальна угроза — вместо живого Маяковского общаться с памятником.

А ведь эти строки заглавные выражают философское кредо поэта.

Так давайте искать живого Маяковского, без хрестоматийного глянца, поэта, человека удивительной способности чувствовать

мир ярким, праздничным, человека, умеющего любить и умеющего ненавидеть, гениального поэта и великого гражданина.

Вот одно из первых стихотворений Маяковского:

А вы могли бы?
Я сразу смазал карту будня,
плеснувши краску из стакана:
я показал на блюде студня
косые скулы океана.
На чешуе жестяной рыбы
прочел я зовы новых губ.
А вы
ноктюрн сыграть
могли бы
на флейте водосточных труб?

Нет здесь ни лесенки, ни неологизмов, которые неопровержимо указали бы на руку Маяковского. И все же — дерзость молодого поэта-художника, увидевшего косые скулы океана в прозаичном студне, предложившего изысканным меломанам сыграть нежнейший ноктюрн — на чем? — на водосточной трубе? Как же понять это странное, дерзкое, стихотворение? О чем же сказал нам поэт? Послушаем, как поняли это стихотворение два профессиональных читателя: литературовед и писатель. Литературовед Н. И. Харджиев подходит к стихотворению как дешифровщик, а его толкование напоминает детектив. Основная идея, считает литературовед, понятна любому читателю: поэт утверждает, что поэзия имеет право преобразовать будничную действительность. Однако истинный смысл стихотворения зашифрован, нужно как бы распечатать метафоры, чтобы добраться до смысла.

В этом стихотворении город изображен живописно и музыкально. Образы первого ряда образуют поэтический натюрморт: карта, краски, блюдо студня, чешуя жестяной рыбы. Эти образы можно представить, увидеть. Звуковой ряд образуют флейта, ноктюрн. Два эти ряда связаны глаголами: *смазал, плеснувши, показал, прочел, сыграть*.

Если образ краски из стакана ясен сразу (преображение будней в праздник), то «скулы океана» и «блюдо студня» нуждаются в расшифровке. Ученый вспоминает, что в 1913 году на одном из диспутов художников, оторвавшихся от жизни, Маяковский называет «краской, размазывающей строки по студню искусств». Под студнем поэт понимает «застывшее, холодное, неживое искусство», сквозь который проступает «грандиозный образ бурного океана действительности».

В зрительных образах (чешуя жестяной рыбы напоминает ему губы, призывающие будущее) поэт улавливает связь с музыкальной мелодией, и так естественен становится переход к финалу стихотворения, где водосточные трубы с помощью метафоры-каламбура превращаются во флейту. Истинный поэт на таком

странном инструменте может сыграть даже такие тонкие и нежные пьесы, как ноктюрн.

Несколько по-иному понял это стихотворение другой талантливый читатель, писатель Андрей Платонов. Ему не потребовалось раскладывать стихотворение на зрительные и музыкальные ряды, его прочтение отличается глубиной интуитивного проникновения. Он читает Маяковского, словно создает свое собственное произведение. Его трудно пересказать, лучше процитируем целиком:

«Всякий человек желает увидеть настоящий океан, желает, чтобы его звали любимые уста... и прочее, необходимо, чтобы это происходило в действительности. И только в великой тоске, будучи лишенным не только океана и любимых уст, но и других, более необходимых вещей, можно заменить океан — для себя и читателя — видом дрожащего студня, а на чешуе жестяной рыбы прочесть зовы новых губ» (может быть, здесь поэт имел в виду и не женские губы, но тогда дело обстоит еще печальнее: губы зовущих людей, разгаданные в жести, подчеркивают одиночество персонажа стихотворения). И поэт возмещает отсутствие реальной возможности видеть мир океана своим воображением. При этом воображение поэта столь мощно, что он приобретает способность видеть сам и показывать читателям океан и зовущие губы посредством самых «неподходящих» предметов — студня и жести:

А вы
ноктюрн сыграть
могли бы
на флейте водосточных труб?

Он вынужден был сыграть на том инструменте, который был у него «под руками», хотя бы на водосточной трубе, — и он сумел сыграть его. Для плохого музыканта нужно много усилий, чтобы он создал произведение, большой же музыкант при нужде сыграет пальцем на полене, и все же его мелодия может быть роскошна и понятна. Итак, ученый прочитал в этом стихотворении задорное, полемическое обращение поэта города к искусству изящному, но далекому от жизни, он, дерзкий новатор, вызывает своих современников на творческое состязание, и, понятно, что победителем в нем может быть лишь тот, кто видит «косые скулы океана» в будничной жизни океана, кто будни способен превратить в праздник.

Стихотворение, как его понял Андрей Платонов, передает страшный трагизм положения поэта в обществе непонимания. Поэт в бездуховной атмосфере лишен главных радостей: чувства океана и любви. Они существуют лишь в его воображении, и, чем резче разрыв между зовом губ и чешуей вывесочной рыбы, между океаном и студнем, тем страшнее и горше трагическое одиночество поэта. Последние слова, которые литературовед понял как вызов красивому, но безжизненному искусству, писатель понимает как вынужденную попытку мастера удовлетворить свою

неодолимую потребность самовыражения хотя бы таким непривычным способом, можно на водосточной трубе, можно на поле-не, если другого инструмента нет. Правомерно ли такое прочтение? Словно речь идет о разных произведениях. Может быть, не стоит усложнять Маяковского? Ведь он и так не прост. И все же не будем поддаваться этому уговаривающему голосу. Запомним: искусство настоящее всегда обладает сложным, исподволь раскрывающимся содержанием. Нельзя сводить поэтические произведения к зарифмованным прописям, расхожим житейским формулам. Не беда, если каждый поймет что-то свое, тем интереснее читать. Это не страшно. Обидно, когда разные читатели привычно твердят заученные чужие мысли, стереотипные формулировки.

И как бы ни были различны два толкования одного стихотворения, у вас осталось, не может не остаться, впечатление трагического одиночества поэта, его способности романтически преображать окружающий мир, дерзко менять наши представления о мире, об устоявшихся обычаях и традициях.

И если мы теперь перечитаем раннюю лирику поэта, его поэмы «Человек», «Облако в штанах», «Флейта-позвоночник», «Война и мир», то нам откроется полная трагизма история жизни молодого и талантливого поэта, художника, пришедшего в мир, чтобы внести в него красоту и гармонию, показать, что жизнь прекрасна.

Внешне совсем непохожий на предшественников, ни человеческим обликом, ни обликом своих стихов, широко размахивающий руками, «огромивший» мир своим голосом, Маяковский подхватывает традицию человечности великой русской литературы, ставит Человека в центр своей художественной идеи.

Так в начале XX века, когда еще не опал вал первой русской революции, но уже росла сокрушительная сила Великого Октября, родился новый поэт.

С первых шагов он заявил о себе резкой индивидуальностью. Из всего, что он писал и публиковал, проступала четкая очерченность художественного мира, одухотворенного высоким идеалом. Позднее, в автобиографии, он расскажет, что после очередной отсидки в тюрьме за революционную деятельность, он захотел «делать социалистическое искусство».

Годы, когда Маяковский начинал поэтический путь, совпали с коренной ломкой социальных и политических устоев, на которых мир держался издавна. Эпоха сложных противоречий, напряженных духовных исканий, эпоха революционных преобразований требовали от поэта нового языка.

Проблема нового художественного языка осознавалась в эти грозные, катастрофические годы как писателями, так и деятелями других искусств. В музыке прокладывали пути к новой, дерзкой, непривычной уху гармонии Рахманинов, Скрябин и Стравинский. Недавний ученик Станиславского, Мейерхольд становится основателем новой театральной школы. Изображение внутреннего мира персонажа теперь будет тесно связано с движением, пластикой,

со сценической конструкцией. Неудивительно, что Маяковский и Мейерхольд быстро найдут общий язык. Они были в числе первых деятелей русского искусства, которые приняли Октябрь, откликнулись на зов наркома просвещения А. В. Луначарского. Вместе они разделяют триумф «Мистерии-буфф» в 1918 году, а провал последней, сатирической пьесы Маяковского «Баня», поставленной Мейерхольдом в 1929 году, станет предвестием трагической гибели сначала Маяковского, а вслед за ним и Мейерхольда.

Нельзя забыть и того, что начало XX века — это время рождения кино, синтетического искусства, совместившего в себе признаки разных искусств: слово, театр, музыку — и приведшего мир в изумление. Маяковский сразу стал яростным сторонником нового искусства, снялся в двух картинах по собственным сценариям «Не для денег родившийся» и «Иван Нов». Кинорежиссеры Сергей Эйзенштейн, Дзига Вертов стали его друзьями, их пути в искусстве неоднократно пересекались. Проблема художественного языка отчетливо ощущалась и Маяковским. В поэме «Война и мир» он объяснил его необходимость запросами века, невозможностью новое социально-философское содержание выразить традиционным поэтическим языком, языком Пушкина и Фета:

Этого
стихами сказать нельзя,
Выхленным ли языком поэта
горящие жаровни лизать!

Нежность и грубость, патетика и ирония, фантастика и быт, романтический полет души и опьянение земными радостями, доверительность и призывность переплетутся и переплавятся и образуют единственный, необычный, узнаваемый в любом многоголосье голос Маяковского.

Сколько раз пытались найти единственный секрет его поэзии! Находили необычную рифму, сочетание различных поэтических размеров, обнаруживали особую властную интонацию, дерзкую, непривычную образность, и все же секрет оставался неразгаданным. Уже после Маяковского кто только не пытался писать лесенкой, не упражнялся в сочинении неологизмов, причудливых рифм. Но овладеть этой тайной оказывалось невозможно. Видимо, дело не в технике стиха, как она ни важна. Дело — в масштабе личности поэта, в строе его души, в способности лирика все далекое делать близким, а во всем сокровенном, личном находить общечеловеческое:

И чувствую —
«я» для меня мало.

Он устремлен к миру со всеми его скорбями, болями и обидами. Это мир, где города «повешены», где «распять городовые», где у раненого солнца вытекает глаз, где матери белей, чем на

гробе глазет, где соседствуют похоронные процессии и угарное веселье, это мир «с перекошенной мордой». Даже бог не может считать себя в этом мире безопасным: с земли на него целят набросить аркан.

Этот мир живет на пределе чувств, на разрыве аорты. Здесь не может быть спокойствия, гармонии, плавности переходов. Здесь взрыв, здесь бунт, здесь мятеж.

В эти грозные годы лучшие русские поэты живут с ощущением предстоящей революции. Блок предчувствует «немыслимые перемены, немыслимые мятежи». Хлебников, предтеча Маяковского, в своих «Досках судьбы» рассчитывает ход мировой истории, отыскивает числовой код к познанию исторических событий, пытается понять, где и когда произойдет великая революция.

Маяковский не рассказывает стихами о грядущей революции. В его стихах изображается революционное состояние мира, с невиданной поэтической силой передается революция в Человеке, революция в слове:

Уже ничего простить нельзя,
Я выжег души, где нежность растили,
Это труднее, чем взять
Тысячу тысяч Бастилий!

В центре этого грандиозного космического действия живет, страдает, действует человек — «красивый, двадцатидвухлетний», лирический двойник Маяковского, в котором, как в фокусе, сошлись все грани нравственного идеала поэта.

Он вполне мог бы повторить вслед за героем поэмы «Облако в штанах»:

Я — где боль, везде:
на каждой капле слезовой течи,
распял себя на кресте.

Еще М. Горький подметил, что Маяковский — трагический поэт. Он это понял по ранним стихам и поэмам, решительно отделил Маяковского от других футуристов, более увлеченных словесным экспериментом. Как же так, удивится читатель, Маяковский был влюблен в жизнь, об этом мы у него читаем. О его оптимизме постоянно говорили в школе.

Все правильно. Любил жизнь, старался преобразить ее средствами поэзии, был неутомим в своих исканиях. И если следовать своему идеалу, а идеал высок, если идти не обычной, торной дорогой, а тем путем, что «не протоптанней и не легче» — обязательно вступишь в противоречие с законами реальной, далекой от идеала, действительности.

Маяковский не мог изменить своему идеалу. А идеал дерзко опережал время. Шли последние годы старого мира, и молодой поэт с горечью ощущал, как из мира уходит красота, а ее место

самодовольно заполняет «обрюзгший жир», исчезают красивые люди и звери, и поэзия становится не нужна, и поэт оказывается лишним. Сколько тоски и муки в строках из стихотворения «Несколько слов обо мне самом»:

Я одинок, как последний глаз
У идущего к слепым человека!

Или в стихотворении «Себе, любимому, посвящает эти строки автор»:

Какими Голиафами я зачат,
Такой большой и такой ненужный!

Или в поэме «Война и мир», где поэт противопоставлен всем бравым, идущим в сраженья без долгих раздумий:

А я
на земле
один
глашатай грядущих правд.

Так рождается неодолимое противоречие в ранней поэзии Маяковского, невозможность примирить антиидеальность окружающего мира, его античеловечность с высотой духа лирического двойника Маяковского: его стремление сделать мир лучше, человечнее, проще и естественнее встречает только равнодушие и неприятие. Но и без людей, без мира поэт не может:

Я в плену
Нет мне выкупа!
Оковала земля окаянная.
Я бы всех в любви моей выкупал,
да в дома обнесен океан ее!

«Моя революция» выводит Маяковского из трагического тупика. Революционность поэзии Маяковского и возникает из этого стремления преодолеть этот разрыв между человеком и человечеством, выведя их к большой правде человеческих чувств. Это возможно только через самопожертвование, через собственное, личное нравственное усилие:

Это я
сердце флагом поднял.
Небывалое чудо двадцатого века.
Человек

Пафос радостной перестройки мира, его революционного переоборудования одухотворяет стихи и поэмы Маяковского первых лет революции. В процессе революционного обновления поэт занял

место рабочего, вместе со всеми своими руками передельывающего мир. Поэта не мог не волновать вопрос: чем завершится революция, что в свободном творчестве сумеет построить освобожденный революцией человек?

Как обернешься еще, двуликая?
Стройной постройкой,
грудой развалин?

Ода революции

Многие черты человека нового мира поэт увидел в личности вождя нашей революции Владимира Ильича Ленина.

Так же как и его современники Д. Бедный, Н. Полетаев, Б. Пастернак, С. Есенин, В. Маяковский не мог оставить «дорисовывание» ленинского портрета поэтам грядущих лет. Слово очевидца, «свидетеля счастливого» великих событий, жизни гения на весах Истории значительно тяжелее, чем обстоятельные и холодноватые сочинения потомков.

Образ Ленина — один из центральных в поэзии Маяковского. Одни стихотворения («Владимир Ильич», «Мы не верим!», «Комсомольская») предвеляют поэму о вожде, другие («Ленин с нами», «Разговор с товарищем Лениным», «Ленинцы») развивают некоторые мотивы поэмы, в призывной, агитационной форме раскрывают, что должны делать молодые люди Страны Советов, чтобы «по всей вселенной ширилось шествие мыслей, слов и дел Ильича».

Поэт Н. Асеев так писал об отношении Маяковского к Ленину: «Маяковский любил Ленина огромной, безоговорочной любовью. Основой этой любви... была радость: радость сознания, что на земле объявился новый человек, человек таких качеств, которые открывали представления о будущем, о человечности — о человеке будущего».

С присущей ему творческой дерзостью поэт поставил перед собой грандиозную цель — образно осмыслить значение В. И. Ленина для всемирной истории. Такой замысел был по силе таланту Маяковского. Но воплощение темы требовало освоения нового жанра поэмы. Уже были написаны «Облако в штанах» (1915), «Человек» (1916), «Про это» (1923). Тем не менее поэмы о Ленине, по признанию самого автора, он «очень боялся».

ПОЭМЫ

Казалось бы, при постижении великой жизни вождя автор избежит характерного для лирики полемического запала. Отнюдь. Полемика составляет важный структурный элемент произведения. Через всю поэму проходит отрицание многих традиционных представлений о роли исключительной личности в истории, ее отношения к народу. Поэту важно уточнить и самый принцип оценки

Почему с таким трепетным волнением приступает к рассказу о Ленине поэт? «Я боюсь / этих строчек тыщи, // как мальчишкой / боишься фальши». Трудности поэтического воплощения образа Ленина сознавались всеми авторами. Очень выразительно написал об этом Н. Полетаев уже в 1923 году:

Портретов Ленина не видно.
Похожих не было и нет.
Века уж дорисуют, видно,
Недорисованный портрет.

Чтобы приблизиться к атмосфере ленинской деятельности, мышления, поэт не только эстетически осваивает концепцию истории. Он стремится передать характерные особенности ленинского восприятия фактов действительности, глубокую реакцию на все окружающее. Вместе с тем, обращаясь к социальным явлениям, важно было остаться художником, не «снизиться до простого политического пересказа». Энергией эмоционального накала автор достигает этого.

Если бы мы спросили: какой мотив поэмы является наиболее устойчивым? То один из ответов был бы примерно такой: автор вновь и вновь возвращается к образам слез, крови, страданий. У Маяковского движение человечества вплоть до Октябрьской революции — это сменяющаяся череда страданий десятков и сотен поколений, печальные раздумья о стремительном падении цен человеческой жизни.

Неисчислимы мучения, моря слез и крови во всех пластах исторического времени родили мечту об избавителе. Вот негр, засеченный угнетателями на «золотистых плантациях» Египта. Сердце, полное ненависти, горя и самоотвержения, исторгает молитву-просьбу: «Хоть для правнуков, / не зря чтоб **кровью** литься, // выплыви, / заступник солнцелицый» (подчеркнуто мной. — Л. А.). Чем ближе к современности, тем явственнее становилась мечта о «заступнике и расплатчике», который мог бы остановить поток льющейся крови, высушить «слезы озера», успокоить «детворинный плачик». Среди разных голосов прошлого поэт выделяет «железный и луженый» грозный клич «первого паровика» (символ эпохи, родившей Ленина): « — Нами / к золоту / пути мостите. // Мы родим, / пошлем, / придет когда-нибудь // человек, / борец, / каратель, / мститель!» Это предупреждение исторгнуто из глубины исстрадавшейся души целым классом, «худым и горбастым», поначалу невольным помогавшим укреплению капитализма.

Поэт прибегает к предельно обобщенным образам, которые по художественной сути можно назвать символическими. Такова персонификация капитализма (не капиталиста!). Это некий кровожадный хищник, который напоминает один из символических образов Александра Блока: «Над всей Европою дракон, / Рази-

нув пасть, томится жаждой... / Кто нанесет ему удар?..». У Маяковского эта губительная сила имеет название политическое, но сохраняет художественную многоплановость и конкретность. «Встучнел, / как библейская корова / или вол, // облизывается...»; «Лишь наживая, / жря / и спя, // капитализм разбух и обдряб. // Обдряб / и лег / у истории на пути // в мир, как в свою кровать».

Людам на земле становится все больше, все страшнее. Образы поэмы получают плакатное заострение, четкое очертание, как в мультипликационном фильме: «...рукой, отяжелевшей от колец, тянется упитанная туша капитала ухватить чужой горлец»; «каждое село — могила братская, города — завод протезный!». И вот уже кровь и слезы выходят за пределы человеческой оболочки: «Вырастают / на земле / слезы озера, // слишком / непролазны / крови топи».

Зарождение классового самосознания в поэме связано с запросами именно тех, кто находился в «кровавых топях». Маркс, как «старший ленинский брат», — человек, наделенный горячим сердцем и огромной силой интеллекта, открывшего путь к выходу из кровавого моря страданий. Поэт подчеркивает, сколь важны были открытия Маркса для перелома в психологии привычно униженных: «Где дрожали тельцем, / не вздымая глаз свой // даже / до пупа / биржевика-дельца, // Маркс / повел / разить / войною / классовой // золотого / до быка / доросшего тельца».

Поэт высвечивает прошлое через призму свершившейся Октябрьской революции. Когда читаем слова, относящиеся к Парижской Коммуне. — «Крут буржуев озверевший норов», то явно ощущаем переключку того времени с последующим, с событиями 1905—1907 годов, 1917—1920-х. История, воссозданная Маяковским, вся от древних эпох до начала ленинской деятельности, дышит ожиданием вождя, слившегося со страдающими массами.

Ленин в поэме не только человек, способный «видеть то, что временем закрыто», но и «человечный человек», наделенный в высшей степени даром деятельного сострадания, т. е. желанием преобразить землю, ставшую «подстилкой под ихними порками», избавить «огромный, покрытый кровавою ржою, народ, голодный и голоштаный», от гнета капитала, войн «бандитизма», «разгромов, смертей и ран».

В начале второй главы воссоздан лик больной России (и снова вспоминается А. Блок): «Сверху / взгляд / на Россию брось — // рассинелась речками, / словно // разгулялась тысяча розг, // словно / плетью исполсована. // Но синей, / чем вода весной, // синяки / Руси крепостной». Этот образ измученной, страдающей России появляется сразу после освещения пути, пройденного Ильичем «шагом человеческим, рабочими руками, собственной головой».

Поэт обозначил главный исток подвижнической деятельности

вождя — в любви к Родине. Это чувство роднит с ним всех людей труда, приближает к нему и самого поэта. Сразу вспоминаются строчки из начала первой главы: «И ему и нам одно и то же дорогое». Вполне оправдан голос лирического «я» после картины России, запечатленной взглядом сверху: «...земли с еще большей болью не довелось видеть мне». Поэтому Ленин озабочен не только тем, чтобы организовать людей на борьбу с главными источниками зла, но с бытовыми трудностями, которые ежедневно омрачают жизнь рабочих. «Он вместе учит в кузнечной пасти, как быть, чтоб зарплата выросла пятаком. Что делать, если дерется мастер. Как быть, чтоб хозяин поил кипятком».

Вчитываясь в строчки, посвященные жизненному пути Ленина, мы обнаружим, что упоминания о крови приобретают новые содержательные оттенки. Добровольно пролитая в борьбе за свободу, она — неизбежная примета трагического времени. «**Кровью** вписан героизм подполья в пыль и слякоть бесконечной Володимирки». Главный герой поэмы здесь тоже не исключение: «Ты знаешь / путь / на завод Михельсона? // Найдешь / **по крови** / из ран Ильича». Вернуть человеческое лицо миру оказывается невозможным без самоотверженной битвы с жестокими властями. «Не попросят в рай — / пожалуйста, / войдите — // через труп буржуазии / коммунизма шаг».

Автор поэмы всячески подчеркивает, сколь катастрофичной становилась история, как насущно необходимо было разумное вмешательство в ее разрушительное движение. 1905-й — «год в **кровавой** пене» — стал трагическим опытом несостоявшегося поворота истории. Между тем цинично равнодушные к человеческой крови капиталисты и их прислужники не останавливаются ни перед чем: «**по крови** рабочей пустился в плавание царев адмирал, каратель Дубасов». В 1914-м году разжигают войну, превращая землю во «всемирнейшую мясорубку». Фигура империализма создана Маяковским средствами гротеска. С помощью гротеска поэт соединяет фантастически-страшное и комически-уродливое. «Империализм / во всем оголении — // живот наружу, / с вставными зубами, // и море **крови** / ему по колени — // сжирает страны, / вздымая штыками».

В такую эпоху обывательская устранимость от трагического бытия заслуживает по меньшей мере иронии. «Интеллигентчики», в их ряду «товарищ Плеханов», смирившись перед разгулом реакции, по сути, подпевали настоящим виновникам кровопролития, упрекая большевиков: « — Ваша вина, / запутали, братцы! // Вот и пустили / **крови** лохани!» Поэт не только рассказывает об исторических фактах, но выступает как убежденный сторонник ленинского взгляда на мир и его преобразование. Эта позиция заявляет о себе в эстетической интерпретации ситуаций, в отчетливо оценочных определениях и интонациях. Например: «Ленин / в этот скулеж недужный // врезал голос / бод-

ся / слезной лужею?..» Пожалуй, в этом обретении нового подъяема и состоит главный итог ленинской жизни, залог его бессмертия. Поэтому в финале поэмы обретший новое бытие ж и в о й Ленин славит радостную революцию.

* * *

Мы часто говорим о советском патриотизме Маяковского, о гордости поэта революционным народом, республикой труда. Естественно для читателя, разделенного с тем временем пятью-шестью десятилетиями, задать вопрос: а не смотрел ли поэт на современность сквозь розовые очки? Какова цена позитивного пафоса его произведений? Видел ли он то, что обозначил в поэме «Хорошо!», — «сор»? Видел сам. Ибо заявил в 1927 году, когда еще не были написаны сатирические пьесы «Баня» и «Клоп», что 50 процентов его работы — «это сатира». С учетом творчества последних лет процент сатиры, несомненно, увеличится.

«Революция требует, — писал Маяковский в 1928 году, — чтоб имелась смелость, смелость и еще раз — смелость». Эта мысль совпадает с ленинской, утверждающей необходимость смотреть на все, в том числе на послеоктябрьские глупости «трезво и безбоязненно». Мужества поэту хватало. Он в борьбе с пороками не боялся прибегнуть к антиэстетическим образам.

В поэме «Хорошо!» ярко представлена поступь истории. Характерна в этом отношении 6-я главка, посвященная взятию Зимнего. Начинается и кончается она (кольцевая композиция) пейзажным фоном, на котором происходит событие. История совершает грандиозный скачок, а ветры осенние дуют по-прежнему: «Дул, как всегда, октябрь ветрами...» Малоподвижным выглядит небо даже тогда, когда так круто меняется содержание земной жизни. «Видят / редких звезд глаза, // окружая / Зимний / в кольца, // по Мильонной / из казарм // надвигаются кексгольмцы». Думается, так подчеркивается активность, самостоятельность земных, в данном случае народных, сил.

Динамика действия передана резко и жестко; чтоб нарисовать целую сцену, автору иногда достаточно нескольких лаконичных штрихов, метонимичных вкраплений. Например: «Вбегает / юнкер: / «Драться глупо!» // Тринадцать визгов: / — Сдаваться! / Сдаваться! — // А в двери — / бушлаты, / шинели, / тулупы...». Насмешливый голос, окрепший на морских просторах, провозглашает право тружеников самим распоряжаться законами времени: «Которые тут временные? / Слазь! // Кончилось ваше время». Поэт подчеркивает значимость свершающегося для всего мира, обратившись для этого почти шутливо к традиционному поэтическим «звездам»: «Горели, / как звезды, / грани штыков, // бледнели / звезды небес / в карауле».

Красочно и экспрессивно, как бы развивая традицию собственных ранних стихов, рисует поэт ночной Петербург в 7-й главе. Маяковский запечатлел здесь мужественный облик Блока, переживающего радостное и трагическое содержание революционной современности. Стремительно разворачиваются события. Мощную энергию пришедших в движение народных масс передают маршевые, частушечные, звукоподражательные ритмы. Поэт отнюдь не идеализирует участников «вихря», включая почти дословно строчки из анархистских частушек: «Бей / справа / белаво, // слева краснова». Читатель ясно чувствует, сколь сложно было партии наладить жизнь разумно.

Поэту в 8—9-й главах, где отражено нелегкое рождение нового отношения к труду, новой любви к родине, патриотизм, голос автора приобретает оттенки торжественности и трагизма: «Но землю, которую завоевал и полуживую вынянчил...» С агитационным «уклоном» разъясняются причины вооруженного вмешательства европейских стран в дела мятежной России: «Понимают / ощерившие / сытую пасть, // что если / в Россиях / увязнет коготок, // всей / буржуазной птичке — / пропасть». Вот он — исток ненависти к революционному народу, причина кровопролития.

Сложность исторического перелома испытания народа войной, холодом и голодом позволяет понять величие достигнутых в борьбе нравственных ценностей. Вот почему мироощущение лирического героя, вместе со всеми почувствовавшего себя хозяином нового отечества, овеяно острой, даже отчасти пьянящей радостью.

Глава (19) устремлена к будущим ярким свершениям. «Лет до ста расти / нам без старости...» Авторское «Хорошо!» зиждется не на пустом бодрячестве. Оно выстрадано в результате потрясений и лишений.

Вновь и вновь вглядываясь в поэтический мир Маяковского, мы не можем не заметить его внутреннее единство, органическую слитность всех тем, мотивов, эстетических линий и элементов. Эта цельность обусловлена художественной позицией, мировосприятием и мировоззрением поэта.

Даже сугубо личное, интимное обязательно так или иначе связано с общим бытием. Душа художника нерасчленима, в ней все взаимопроникает: мысль, чувство, ощущение, переживание. Разъяты они могут быть лишь за пределами жизни.

Разговор «о времени и о себе» Маяковский продолжил во вступлении к поэме «Во весь голос». Собеседник лирического героя — его противник и единомышленник одновременно (без надежды на взаимопонимание не было бы столь доверительной интонации) — житель бог знает какого отдаленного будущего. Автору важно предостеречь потомка от профессорско-элитарного, высокомерно-пренебрежительного подхода к социальной поэзии, который усвоили некоторые его современники («певец кипяченой

и ярый враг воды сырой»). Поэт продолжает отстаивать свою дерзко-независимую и даже вызывающую позицию — не исполнителя чьих бы то ни было указаний, но творческой личности, свободно включающейся в бурный поток истории. Он сознательно принял прогрессивные идеи эпохи, его поэтическое перо призвано действительно участвовать в обновлении мира. Жизненные ценности — важнее литературы. В особенности если она замкнута в себе, равнодушна к трудному пути миллионов. Вновь и вновь Маяковский отвергал поэзию, глухую к страданиям масс. Изящное искусство в традиционном понимании для него несовместимо с противоречиями сущего: «неважная честь, / чтоб из таких роз // мои изваяния высились // по скверам, / где харкает туберкулез...»

Не случайно возникает параллель: поэзия — боец. Если умирали люди, вполне допустима и мысль о погибающем в огне боев за социализм стихе: «умри, мой стих, / умри, как рядовой, // как безымянные / на штурмах мерли наши!». Подвиг поэта, как и подвиг революционера, немыслим без самопожертвования: «пускай нам общим памятником будет построенный в боях социализм».

Поэт ценил верность высокому долгу превыше всего, хотя с мукой переживал свои личные утраты и разочарования.

* * *

Живая, деятельная, нервная натура, Маяковский словно был соткан из противоречий. Разрушал одни и немедленно входил в другие, преодолевал их и оказывался в плену новых иллюзий.

Нежнейший, интимнейший лирик, он не раз становился на горло собственной песне. И тогда, когда во имя агиток и реклам отрекался петь про любовь («нынче не время любовных ляс»), и тогда, когда искусственно ограничивал творчество сферой производства («Я себя советским чувствую заводом, вырабатывающим счастье»).

Пришедший в искусство из революционной борьбы, он воевал с его традиционными жанрами и формами, воевал до полного отказа от искусства, с темами и приемами, с традициями классики, но тем не менее всегда оставался в русле традиций.

Революция вознесла Маяковского, как и его современников, на такой высокий гребень революционного вала, что с этой высоты увиделись почти вблизи очертания коммуны. Отсюда — такая вера в «яркую, скорую», нам не всегда понятная, такое страстное приближение будущего своей неутомимой работой.

Альфонсов В. Н. Нам слово нужно для жизни: В поэтическом мире Маяковского.— Л., 1984.

Дооктябрьское творчество Маяковского осмыслено в книге в связи с традициями Гоголя, Достоевского, Тургенева, Тютчева, Уитмена и других предшественников, а также в сопоставлении с некоторыми чертами поэтического мира современников: Хлебникова, Пастернака, Цветаевой, Мандельштама, Бальмонта, Андреева, отмечено также взаимодействие с живописью. При этом все параллели подчинены выяснению творческой индивидуальности Маяковского.

Михайлов А. А. Маяковский.— М., 1988. (Жизнь замечательных людей).

Живо, увлекательно и вместе с тем достоверно, с учетом исторических, литературно-критических, мемуарных, научных материалов автор биографии рисует сложную, противоречивую и одновременно цельную и необычайно обаятельную человеческую личность, воспроизводит неповторимые черты творческого общения поэта с современностью.

Маяковский в воспоминаниях родных и друзей.— М., 1968.

Сборник содержит воспоминания матери и сестры поэта, учительницы, готовившей Маяковского к поступлению в гимназию, квартиранта Маяковских, впоследствии оперного певца, который был близко знаком с юным поэтом, свидетелей революционной и литературно-общественной деятельности Маяковского, в том числе известных поэтов, писателей, театральных деятелей: В. Каменского, Г. Табидзе, Н. Тихонова, П. Тычины, О. Форш, Я. Коласа, Р. Симонова, а также знакомых, запечатлевших некоторые стороны жизни поэта.

ЖАЖДА СИЛЬНОГО И ДОБРОГО ЧЕЛОВЕКА

РОМАН А. А. ФАДЕЕВА «РАЗГРОМ»

Главную мысль своего произведения А. Фадеев выразил так: показать переделку человеческого материала в ходе революции под руководством большевиков.

Героический опыт гражданской войны лег в основу многих замечательных творений советской литературы. К их числу относится и книга А. Фадеева.

Темой произведения в узком смысле слова явился разгром одного из партизанских отрядов в тяжелый период борьбы на Дальнем Востоке. В. Ставский еще в 1927 году справедливо указал на неслучайный характер темы «Разгрома». В самых тяжелых, критических моментах революционной борьбы по-настоящему проверяются люди, до конца раскрывается решающее значение Коммунистической партии и рабочего класса, именно в эти моменты с особой ясностью обнажается смысл самой революции.

Отобрав наиболее существенное из жизненного материала, находившегося в его распоряжении, Фадеев создал стройное, органически законченное повествование. «Разгром» состоит из 17 глав, каждая носит свое название. Почти невозможно какую-нибудь из них вырвать из текста, хотя глава «Разведка Метелицы» имеет свою относительную композиционную завершенность. Недаром эта глава много раз публиковалась отдельно для детей.

С развитием действия усложняются взаимоотношения героев, раскрываются все глубже и глубже их характеры, выясняется роль каждого из них.

Невозможно разъединить движение событий и развитие характеров.

Повествование можно условно разбить на три части. Это и делалось не без основания автором в первых изданиях.

Первые восемь глав представляют собой своеобразное развернутое введение, которое является своеобразной экспозицией. Развитие сюжета здесь нарочито замедленное.

Конечно, уже и в этих главах, даже с первых страниц, начинается столкновение характеров основных героев, Левинсон и Морозка, Морозка и Мечик. Но эти столкновения и отношения в общем спокойном тоне повествования лишь намечаются. Автор отодвинул бурное развитие действия, начинающееся с девятой главы, чтобы дать возможность читателю подробно ознакомиться с положением дел в отряде, чтобы наметить основные конфликты и затем уже проверить своих героев в деле, в борьбе, в моменты наивысшего напряжения.

Из первой части мы узнаем, что отряд Левинсона вот уже пятую неделю стоит на отдыхе в одной из небольших деревушек и оброс всевозможным хозяйством. Люди разленились, плохо несли службу.

Командир отряда не решался «сдвинуть с места всю эту громоздкую машину: он боялся сделать опрометчивый шаг» (Фадеев в А. Собр. соч.— М., 1959.— Т. I.— С. 41.)— не было достаточных оснований, чтобы принять решение. Но к концу пятой недели ему стало ясно, что отряд уничтожат, если к этому не подготовиться.

Теперь, когда многое выяснилось, Левинсон знал, что будут делать он и люди, находившиеся в его подчинении: они будут делать все, «чтобы сохранить отряд как боевую единицу».

В этот же день он собрал отрядный совет, на котором был принят план отступления, и в ближайшую ночь по тревоге поднял отряд, чтобы уйти в безопасное место, укрыться до времени..

Во второй части повествования, с главы «Мечик в отряде» и до главы «Груз» включительно, отряд изображен в бесконечных переходах и суровой борьбе с наседавшим противником. Партизаны стремились пробиться в свободную от противника Тудо-

Вакскую долину. Много дней они метались по улахинской тайге, изнывали в боях и изнурительных походах. Все селения и даже заброшенные хутора занимал противник. «Каждая крошка хлеба добывалась с боем... Люди черствели, делались суше, молчаливее, злей». Наконец отряд спустился к истокам Хаунихедзы и был у цели, — оставался один переход, чтобы пробиться в свободную от врага Тудо-Вакскую долину. Но низовье Хаунихедзы могло быть занято противником, поэтому Левинсон решил заночевать в тайге и послал командира взвода Метелицу разведать местность.

Особенностью второй части является отсутствие широких батальных картин, несмотря на то что все это время отряд находился в постоянных сражениях. Автор останавливает свое внимание не на сценах битв, не на мучительных переходах отряда, а на эпизодах передышки, отдыха, ночевки. События, о которых ведется повествование, связаны то с ночевками в месте расположения госпиталя (смерть Фролова), то с передышкой на берегу реки (случай с глушением рыбы), или с остановкой, совершенно неожиданной и для отряда, и для корейца, у одинокой корейской фанзы (конфискация свиньи), или с ожиданием результатов разведки Метелицы (беседа Левинсона с Мечиком). Эти «мирные» эпизоды полны внутреннего напряжения.

И есть глубокий смысл в том, что писатель именно так строил повествование, — ему важно было выделить идейно-политические, морально-нравственные проблемы, философски осмыслить время, события, судьбы людей и классов. Да и сами события, скрытые от поверхностного взгляда, приобретают в глазах проницательного читателя какую-то особую силу воздействия на каждого из участников, прежде всего психологического и философского характера. Это происходит оттого, что писатель обращается главным образом к изображению внутреннего мира своих героев: к раскрытию их миропонимания, их отношения к только что случившемуся, только что пережитому. Писатель пристально следит за ходом мыслей героев, за их переживаниями, за отношением ко всему, что происходит вокруг них. Именно в этой части повествования уже определяется лицо каждого, происходит отбор человеческого материала.

В третьей, последней части партизанский отряд показан в открытых сражениях, продолжавшихся одни сутки: главы «Трясина» и «Девятнадцать» заключают в себе самый напряженный момент в развитии действия. Здесь изображен разгром отряда, разрешаются все конфликты. В результате бурных и напряженных событий становится окончательно ясным лицо каждого участника этих событий.

Показав разгром отряда под натиском превосходящих сил противника, автор одновременно вселяет в читателя уверенность, что отряд уменьшился только численно, но люди, оставшиеся в живых, сохранили боевой дух и глубокое убеждение в правоте

своего дела. Это убеждение они понесут в народ, и вскоре боевая единица превратится в грозную для врага силу.

Левинсон и Морозка являются центральными героями, потому что их единство выражает идею революционного перевоспитания масс. Вне этой идеи немислимо понять и характеры Сташинского, Гончаренко, Дубова и Бакланова, являющихся непосредственными помощниками Левинсона, а также характеры Метелицы, Вари, Кубрака, по своей сущности близких Морозке.

Важное место в содержании романа занимает фигура Мечика. Во-первых, сопоставление характеров Мечика и Морозки проясняет тему революционной морали. Во-вторых, образом Мечика оттеняется главная идея — в нем воплощено то чуждое и неспособное к революционной борьбе, что сметается ходом грозных событий.

Наконец, изображая взгоды Дубова и Кубрака, Фадеев утверждает важную мысль о ведущей роли рабочего класса в революции.

Вначале рассмотрим характеры простых людей, поднявшихся на революционную борьбу, тогда понятнее нам будет и характер Левинсона.

Героем, в котором воплотились черты широких слоев народа, является Иван Морозов, прозванный попросту Морозкой (в партизанском отряде, где сражался А. Фадеев, действительно находился шахтер Морозов, который в ответственный момент был послан в дозор и выстрелами предупредил отряд об опасности).

Морозка — рабочий, «шахтер во втором поколении», но в нем есть кое-что и «от мужика»: от мужицкого анархизма, темноты и отсталости.

В небольшом отступлении автор изложил незамысловатую историю своего героя. Многие в поведении Морозки объясняется его жизненным опытом. С 12 лет Иван Морозов познал тяжелый труд шахтера и с годами обрел нерушимое чувство товарищества. Когда в разгар апрельской стачки его посадили за болтливость в полицейский участок в надежде выведать зачинщиков, «он рассказал несметное число похабных анекдотов, но зачинщиков не выдал». Однако Морозка мало интересовался борьбой своих товарищей, «не искал новых дорог, а шел старыми, уже выверенными тропами». Как и многие, он ходил по праздникам в деревню, дрался с парнями и «портил» деревенских девок, а возвращаясь, вместе с «шахтерскими» крал на баштанах арбузы и кругленькие муромские огурцы. Затем был взят на войну, где несколько раз был ранен, контужен и еще до революции «увулил-ся по чистой». В 1918 году вместе с женой ушел защищать Советы.

В этой биографической справке, предшествующей развитию характера героя в ходе повествования, есть неверное утверждение автора, будто Морозка все делал необдуманно: «Жизнь казалась ему простой, немудрящей, как кругленький муромский

огурец с сучанских баштанов. Может быть, потому, забрав с собой жену, ушел он в восемнадцатом году защищать Советы».

Прием алогизма «может быть, потому...» здесь не совсем уместен. Рассуждения же автора о том, что Морозка «все делал необдуманно», что «жизнь казалась ему простой и немудрящей», несколько противоречат жизненному опыту шахтера Морозки.

Много лет тяжелой, изнуряющей работы на руднике, тягот войны, шесть ранений и две контузии — эти испытания не могли не отразиться на сознании Морозки. Тяготы войны вызывали протест среди рабочих и крестьян, солдат и интеллигенции, усиливали революционное движение народных масс против царизма.

Причины, толкнувшие Морозку защищать Советы и ненавидеть прошлое, не раскрыты автором. Этот художественный просчет повторится потом в рассуждениях Левинсона о русском народе, живущем, как ошибочно думает Левинсон, «первобытной жизнью».

В начале повествования Морозка предстал уже опытным партизаном, осознавшим главное — важность борьбы.

В дальнейшем Фадеев показал сложную внутреннюю борьбу героя и постепенную победу нового в нем под влиянием событий, окружающих его товарищей, в первую очередь Левинсона, Гончаренко и Дубова.

Уже первая глава романа названа именем героя и посвящена ему. Повествование начинается столкновением командира отряда со своим ординарцем.

Нужно было срочно доставить пакет в отряд Шалдыбы. Но Морозке «надоели скучные казенные разъезды, никому не нужные пакеты». Все это давно готово было прорваться наружу, но сейчас оно приобрело особую остроту, так как ординарец собрался навестить госпиталь, где работала сестрой милосердия его жена Варя. Личные желания казались ему настолько правомерными и так охватили его, что он счел себя вправе отказаться от выполнения распоряжения. Левинсон приказал сдать оружие и убираться на все четыре стороны, ибо ему баламутов не нужно. Морозка не ожидал такого оборота, и сразу все личное и минутное отошло, осталось самое главное, что привело Морозку в стан защитников революции.

«— Уйтить из отряда мне никак невозможно, а винтовку сдать — тем паче.— Он сдвинул на затылок пыльную фуражку и сочным, внезапно повеселевшим голосом dokonчил: — Потому не из-за твоих расчудесных глаз, дружище мой Левинсон, кашицу мы заварили!.. По-простому тебе скажу, по-шахтерски!..»

Выражения «уйтить», «тем паче», «кашицу заварили», да и весь строй фразы, произнесенной по-простому, крепко, по-шахтерски, и жест, которым Морозка сдвинул на затылок пыльную фуражку,— все это подчеркивает характер, облик, уровень развития простого русского человека и усиливает искренность и убежденность в сказанном.

Много пакетов возил Морозка, но именно этот пакет послужил причиной дальнейших осложнений в его жизни.

Отряд Шалдыбы, куда отправился ординарец, с боем отступал под натиском многочисленных японских войск. Морозка с возмущением наблюдал, как некоторые партизаны «срывали украдкой красные бантики». «Сволочи, что делают, что только делают?» Это откровенное возмущение свидетельствует о том, что Морозка так бы не поступил никогда.

Вот он заметил, что партизаны оставили на поле боя раненого товарища. Смелый и закаленный в боях, ординарец бросился под пули и спас раненого.

Спасенный с первого взгляда не понравился шахтеру, потому что он не проявил должного мужества и потому что принадлежал к «чистеньким», а Морозка вообще не любил «чистеньких людей». В его жизненной практике «чистенькие люди» были теми, которым нельзя верить. Здесь проявилось классовое чутье Морозки, чутье рабочего человека. И в данном случае оно не подвело шахтера.

Дальнейшие переживания героя связаны с его отношением к спасенному Мечику и с обстоятельствами, вызванными присутствием последнего.

В первое же посещение госпиталя, после того как туда был направлен на излечение Мечик, Морозка заметил неравнодушное отношение своей жены к раненому. Никогда он не знал чувства ревности, хотя его супруга со дня свадьбы изменяла ему. Но тут он насторожился: он никак не мог представить любовником своей жены Мечика, этого никчемного человека. А выходило именно так, и тяжелые раздумья стали мучить шахтера.

«Придет эдакой шпендрик — размякнет, нагадит, а нам расхлебывай... И чего в нем дура моя нашла?» Он думал еще о том, что жизнь становится хитрей, старые сучанские тропы зарастают, приходится самому выбирать дорогу.

Эти тяжелые раздумья, однако, не помешали Морозке заехать на чужой баштан и набить мешок дынями. Но обычная кража вдруг вызвала товарищеский суд перед всем народом, подтвердивший размышления Морозки о том, что жизнь становится сложнее. Если в отрядной жизни Морозка чувствовал постоянную поддержку и прямое вмешательство товарищей и командира, то в семейной, личной жизни Морозка увидел себя беспомощным, так как никому не мог сказать о своих мучениях, признаться в беспомощности. И здесь прежде всего он должен был почувствовать, что старые тропы зарастают, а новые были ему еще неизвестны.

Во второй свой приезд он окончательно убедился, что Варя серьезно увлеклась Мечиком.

Автор с проникновенностью и правдивостью передал крушение старых семейных отношений и зарождение новых.

Как трезвый реалист, писатель показал отношения между

Варей и Морозкой так, как они проявлялись у простых людей того времени в самой жизни. Однако за этой внешней грубостью скрываются глубокие чувства и драматические переживания.

Приведем разговор Морозки и Вари, после которого они впервые задумываются над сложностью и необычностью своих отношений.

«— Что-то финтишь ты, девка... Влипла уже, что ли?»

— А ты что — спрос? — она подняла голову и посмотрела на него в упор — строптиво и смело...

— В кого же это ты, желательно бы знать?.. в энтото, маминого, что ли?

— А хоть бы и в маминого...

— Да он ничего — чистенький... Послаже будет. Ты ему платков нашей сопли утирать.

— Если надо будет, и нашую, и утру... Сама утру! Слышишь?.. Ну чего ты храбришься, что толку в лихости твоей?.. Богатырь шиновый!

— Да ты не кричи,— оборвал он ее.— Не то...»

Варя впервые познала настоящее чувство, и в ней проснулась радость. Она потом поймет, что ошиблась в предмете своей любви, в Мечике, но возникшее в ней чувство человеческого достоинства Варя готова отстаивать во что бы то ни стало. В то же время она уловила в поведении и в голосе своего мужа «незнакомые ей нотки», какое-то новое к ней отношение и в первый раз за всю их совместную жизнь переполнилась к мужу «неведомой жалостью».

Морозка за прожитые годы «так и не вкусил подлинной семейной жизни и сам никогда не чувствовал себя женатым человеком». Но вот он оказался перед фактом, который опрокинул все его прежние представления о семье. Он понял, что первый раз в жизни его жена увлеклась серьезно, охвачена подлинной страстью, что никакие побои уже не помогут и что виновник его несчастья — ничтожный, трусливый человек.

Все это представилось сложным и запутанным клубком, разобраться в котором он был не в силах. Морозка понял, что Варя от него ушла и что он уже никогда не вернется к ней.

«И оттого, что Варя была наиболее близким человеком, который связывал его с прежней жизнью на руднике, когда он жил, «как все», когда все казалось ему простым и ясным,— теперь, расставшись с ней, он испытывал такое чувство, точно эта большая и цельная полоса его жизни завершилась, а новая еще не началась».

И то, что завершилось, что ушло в прошлое, теперь, когда он думал об этом, казалось не кругленьким муромским огурцом, а предстало «очень безрадостным, проклятым грузом».

Морозка вдруг увидел себя одиноким и брошенным. Чувство одиночества терзало его душу, и лишь в отряде он находил спасение от своей тоски.

Стоило Морозке встретить на пути дозорного, когда-то укравшего у него жестяную кружку, как воспоминания о кружке «сразу втолкнули его в привычную колею отрядной жизни» и тревожные известия, касавшиеся судьбы отряда, смыли «черную накипь прошедшего дня».

Подъехав к реке, ординарец увидел толпу мужиков, перепуганных слухами и в панике сгрудившихся у парома. Морозка хотел, по старой привычке, припугнуть еще сильнее мужиков, «но почему-то раздумал и, соскочив с лошади, принялся успокаивать».

Это «почему-то» заслуживает внимания. Морозка «раздумал» и «принялся успокаивать», потому что он уже не тот Морозка, который был до случая с кражей дынь и до разрыва с женой, вызвавших размышления о прошлой жизни как о безрадостном, проклятом грузе. Свои поступки он начинал более осознанно соразмерять с интересами общего дела.

Когда ординарец навел порядок у парома и его обступили мужики, чтобы послушать его, он почувствовал себя нужным, «ответственным» человеком и рад был тому, что избавился от желания «припугнуть».

В эпизоде встречи Морозки со своими товарищами — бойцами взвода Дубова — заметно изменение в характере героя. Его близкие товарищи вдруг напомнили ему о том, что он не до конца выполнил приказание Левинсона: разругавшись с Мечиком, он забыл взять письмо у Сташинского.

Если раньше случай с забытым письмом не вызывал бы острого чувства ответственности, то теперь это настолько огорчило его и усилило общую тоску, что он увидел единственный выход из создавшегося положения — вернуться во взвод Дубова, к шахтерам, в свою родную среду.

Вернувшись в «timoфеево лоно» — во взвод Тимофея Дубова, Морозка был вне себя «от радости». «Вот это жизнь...» — думал он и чувствовал себя исправным солдатом».

Но начавшаяся однажды душевная борьба, вызванная обстоятельствами личной и отрядной жизни, не прекращалась. Ломались взгляды на жизнь, на людей, на свое место в жизни. И в этой борьбе мужал и рос разум шахтера. По временам ему было невыносимо трудно: он «чувствовал себя обманутым в прежней жизни и снова видел вокруг себя только ложь и обман». Он теперь был уверен, что все прожитые им двадцать семь лет, «вся эта тяжелая, бессмысленная гульба и работа, кровь и пот, которые он пролил, и даже все его «беспечное» озорство — это не радость, а беспросветный, каторжный труд, которого никто не оценил и не оценит».

Рост сознательности Морозки выражался не только в правильной оценке им прожитой жизни, не только в ненависти его к прошлому, но и в том, что у него уже появилось горячее, неодолимое желание жить «по-иному».

Как же по-другому хотелось бы жить Морозке? Какая дорога жизни открывалась перед ним? Оказывается, «как теперь думал

Морозка (здесь важно подчеркнуть слово «теперь», потому что раньше герой еще так не думал), он всеми силами старался попасть на ту казавшуюся ему прямой, ясной и правильной дорогу, по которой шли такие люди, как Левинсон, Бакланов, Дубов».

Именно в этом стремлении героя попасть на ясную и правильную дорогу, по которой шли лучшие люди отряда, выражается духовный рост простого шахтера Морозки. С подлинной правдивостью автор изображает борьбу в сознании героя. Пусть эта борьба еще не завершилась.

Помогают ему встать на верную дорогу Левинсон, Гончаренко, Дубов. Мы это видели уже в первой главе, в сцене товарищеского суда. Шахтер навсегда запомнил гневную речь своего взводного и теплые слова участия подрывника Гончаренко.

И теперь, когда душевное настроение достигло невыносимой остроты и вылилось в беспричинную драку с кудрявым парнем, укравшим когда-то Морозкину кружку, пришел на помощь Гончаренко. Подрывник большими узловатыми руками спокойно разнял дерущихся и поскорее увел с собой Морозку подальше от скандала.

Почувствовав благодарность, Морозка впервые с любопытством посмотрел на Гончаренко, а когда последний посоветовал не кидаться жизнью — сгодится, мол, — Морозка подумал, «почему он раньше не обращал внимания на такого удивительного человека». В момент построения взвода шахтер, сам того не замечая, оказался рядом с Гончаренко и уже всю дорогу не расставался с ним. Постоянно общаясь с «удивительным человеком», Морозка начинал сознавать, что сам он тоже исправный партизан: «В бою он первый и надежный, товарищи любят и уважают его за это». «И, думая так, он невольно приобщался к той осмысленной, здоровой жизни, какой, казалось, всегда живет Гончаренко...»

Гибель любимого коня еще раз выбила шахтера из колеи — он запил. Но когда опомнился, обвинил в совершенном поступке только самого себя. Он наконец увидел врага в самом себе. Он, пишет Фадеев, «вспомнил вдруг, с омерзением и страхом, все свое вчерашнее недостойное поведение: он, пьяный, ходил по улице, и все видели его, пьяного партизана».

«Что скажет Левинсон? И разве можно, на самом деле, показаться на глаза Гончаренко после такого дебоша?» — вот что его больше всего волнует, и вот что является залогом того, что это последний срыв у Морозки.

Находясь в дозоре и обнаружив предательство Мечика, Морозка был охвачен единственным желанием выручить близких, дорогих и доверившихся ему людей. «Он так ярко чувствовал их в себе... что в нем не зародилось мысли о какой-то возможности для себя, кроме возможности еще предупредить их об опасности...»

Трудный путь борьбы нового со старым прошел Морозка. Он

не раз оступался. Но все его отступления от норм революционной морали, срывы в его поведении являлись этапами его роста, развития его революционного сознания. На ошибках он учился, и этой учебной руководили большевики.

Важное место в романе занимают характеры командиров взводов Дубова и Кубрака. С их помощью автору удается выразить мысль о ведущей и руководящей роли рабочего класса в истории как единственно надежного союзника трудовых масс крестьянства.

Забойщик Тимофей Дубов командует взводом шахтеров и гордится своим «угольным племенем». Звание шахтера для него — самое почетное звание на земле. Лишиться его — значит лишиться совести, чести, революционного долга и сознательности. На суде провинившемуся Морозке он гневно бросает самое суровое обвинение: «Позоришь угольное племя!» Когда отряд был поднят по тревоге и шахтеры прибыли к месту сбора последними, Дубов в ужасе думал, что «его взвод опозорил и себя, и Сучанский рудник, и все шахтерское племя».

Опорой Левинсона, ядром отряда действительно являлся взвод шахтеров во главе с Дубовым. Ведущая роль «угольного племени» определилась уже в сцене суда над Морозкой. Мужики, пришедшие на собрание, проявили нерешительность и трусость и, чтобы избавиться от неприятностей, советовали партизанам самим решить дело Морозки. «Самим решать?.. боитесь?! — рванул гневно и страстно (Дубов.— *С. Ш.*), грудью обламывая воздух.— Сами решим!..»

Даже в тот единственный злосчастный момент, когда Дубов «опозорился», придя последним по тревоге, выяснилось, что «особенно много дезертиров оказалось у Кубрака», взвод же шахтеров предстал в полном составе.

Левинсон прекрасно понимал роль шахтеров в своем отряде и ценил Дубова как командира и своего помощника, доверяя ему, воспитывая его.

Достаточно было Левинсону во время суда спокойно позвать Дубова, перешагнувшего границы возможного в гневе на Морозку: «Дубов... Дубов... подвинься малость — народ загораживаешь», — как заряд взводного пропал. Он опомнился.

Левинсон тяжело переживал утрату, узнав о гибели взводного: «Дубов погиб... Бедный Дубов».

Кубрак и бойцы его взвода, составленного из крестьян, своим поведением в ходе борьбы помогают нам понять, что без Левинсона и взвода шахтеров они ни за что бы не выдержали тех героических боев и испытаний, которые перенес отряд в целом. Анархические настроения, местничество, стихийность Кубрака и его подчиненных автор раскрывает на ряде примеров.

Получив директиву из центра, командир отряда решил покинуть насиженное место и скрыться от противника заблаговре-

менно. Командиры взводов отнеслись к решению Левинсона по-разному.

«Дубов весь вечер просидел молча... Видно было, что он заранее согласен с Левинсоном».

Восторженно выразил свое согласие и Метелица. Упорно возражал только Кубрак. «Его никто не поддерживал: Кубрак был родом из Крыловки, и всякий понимал, что в нем говорят крыловские пашни, а не интересы дела».

Прежде чем опуститься в низовье Хаунихедзы, к населенным пунктам, Левинсон решил заночевать в тайге и разведать местность.

Люди наголодались и устали от длительного перехода. Дубов был раздражен сложившимися обстоятельствами, но старался не показывать этого.

Кубрак же «с тупым упрямством человека, который не может ничего знать, кроме того, что ему хочется есть», в четвертый раз повторил, обращаясь к Левинсону: « — А на мое мнение — надо итить».

И в первом случае, когда Кубрак хотел остаться на месте, и во втором случае, когда он настаивал на движении вперед, он загубил бы весь отряд.

В споре с Гончаренко по вопросу о крестьянстве Дубов так отозвался о взводе Кубрака: «Дезертир на дезертире — вот семья!» В понимании крестьянства выше Дубова стоит Гончаренко, словами которого автор подчеркнул идею содружества рабочего класса и крестьянства: «Гордиться не нужно перед мужиком — без мужика нам тоже...» Эта мысль глубокая и верная.

Однако в целом вопрос о крестьянстве и его роли в революции только поставлен в «Разгроме», но художественно не решен.

Крестьянство нельзя было показать в одном образе Кубрака (а он выведен в «Разгроме» как единственная индивидуальность из всего взвода, составленного из мужиков), ибо крестьянство было далеко не однородно по своему социальному составу и, следовательно, интересы бедноты и середняков, а тем более зажиточной части деревни невозможно выразить и совместить в одном персонаже.

Что же касается Метелицы, то это — деревенский пролетарий, уже свободный от чувства собственности. Его отвага, жажда подвига во имя людей («Все самое большое и важное из того, что он делал в жизни, он, сам того не замечая, делал ради людей и для людей») — все это роднит его с шахтерами. Чиж и Пика, числящиеся во взводе Кубрака, не имеют отношения к крестьянству. Чиж — из среды городской интеллигенции, анархистски настроенной, а Пика — читинский обыватель, случайно попавший в революционный отряд Левинсона.

Автор показал крестьянство как однородную «мужицкую массу»; одна из глав так и называется — «Мужики и «угольное племя». Образом Кубрака он представил средняцкую часть де-

ревни. Однако, надо полагать, в отряд Левинсона шла в первую очередь деревенская беднота, а во взводе Кубрака она составляла большинство. Эта самая близкая рабочему классу и наиболее революционная часть крестьянства не представлена ни одним персонажем из бойцов «мужицкого взвода» Кубрака.

Гончаренко и Бакланов близки по духу, революционной сознательности большевику Левинсону. В них воплощены лучшие черты рабочих людей, Гончаренко и Бакланов — ближайшие помощники Левинсона. Их влияние на бойцов самое сильное и непосредственное после командира.

В образе Гончаренко автор выразил суть миллионов масс народа — любовь и тягу к труду. Подрывник не мог сидеть без дела. С первого же знакомства читатель застает его за работой.

«Склонив кремневое лицо к вьюкам, он размашисто совал иглой, будто вилами. Могучие лопатки ходили под холстом жерновами».

Определения «кремневое лицо», «могучие лопатки», «большие узловатые руки» и сравнения «совал иглой, будто вилами», «могучие лопатки ходили жерновами» переносят нас в атмосферу трудовой обстановки и рисуют осязаемый облик труженика. Автор неоднократно говорит о «мозолистых узловатых руках, жадных к работе и исполнявших ее на первый взгляд медленно, но на самом деле споро: каждое их движение было осмысленно и точно».

Когда он «держал речь» или вступал в беседу, каждое слово его было весомо, продуманно, а мысль излагалась с такой силой логики, что опровергнуть ее было невозможно.

Обычно он завершал свои рассуждения привычным жестом рабочего человека: рассекал воздух ладонью, поставив ее на ребро, «будто отделяя все чужое и ненужное от своего и правильного». Гончаренко знал людей, умел подойти к ним, ценил в них хорошее и в трудные минуты готов был задушевым словом и делом помочь им. Он жил «осмысленной, здоровой жизнью, в которой нет места ненужным и праздным мыслям». В его цельном характере воплотились прекрасные черты русского народа.

Помощник командира Бакланов — партизан совсем еще юный, но обещающий быть способным организатором и руководителем. Он отличается от Гончаренко отсутствием жизненного опыта, но под непосредственным влиянием товарищей и обстоятельств начинает расценивать каждый свой шаг с высоты задач революции. Он преклоняется перед разумом и волей своего командира и готов подражать ему во всем, даже во внешнем поведении. Левинсон никогда не высмеивал Бакланова за подражание, ибо на своем опыте убедился, что с годами внешние манеры отойдут, «а навыки, пополнившись личным опытом, перейдут к новым Левинсонам и Баклановым, а это очень важно и нужно».

В конце героической эпопеи, в самый напряженный момент борьбы, фигура Бакланова вырастает в символ всего прекрасного и мужественного. Когда Левинсон после перехода через трясины,

с усилившейся болью в боку, услышав предупреждающие выстрелы Морозки, беспомощно оглянулся, ища поддержки со стороны,— в лицах партизан он увидел ту же беспомощность. Но вдруг ему встретилось лицо Бакланова — простое, мальчишеское, немного даже наивное и погрубевшее от усталости. Его помощник весь устремился вперед в ожидании приказа, и на лице его не было ни тени сомнения и беспомощности, на минуту закравшихся в душу Левинсона. И затем автор передает то главное в выражении лица Бакланова, что заставило Левинсона вздрогнуть и выпрямиться: «... его лицо горело той подлинной и величайшей из страстей, во имя которой сгибли лучшие люди из их отряда».

Левинсон выхватил шашку и тоже подался вперед с заблестевшими глазами. И каждый партизан, увидев шашку командира, тоже вздрогнул и вытянулся на стременах. «Когда через несколько минут он оглянулся, люди действительно мчались следом... и в глазах у них стояло то напряженное и страстное выражение, какое он увидел у Бакланова».

После прорыва, после того, как, наконец, Левинсон осадил коня и осмысленно посмотрел на оставшихся в живых людей, его первым обращением к ним был вопрос: «Где Бакланов?» Услышав, что Бакланов убит, «он весь как-то опустился и съезжился... и слезы катились по его бороде».

Бакланов стоит в ряду лучших литературных героев. Он родственен Павлу Корчагину и молодогвардейцам и предвосхищает их.

Характеры рядовых участников революции, выведенных в романе, с убедительностью проявляют главную мысль «Разгрома». В них воплощено все новое, растущее из подлинных корней революции, из миллионных масс народа.

В ходе событий раскрывается характер Левинсона. В первой части повествования, в период пятидневного отдыха от боев и походов, командир был занят выяснением обстановки и подготовкой к заранее обдуманному отступлению. Он боялся неожиданностей, опасался быть захваченным врасплох превосходящим по силе противником. Это делало его настороженным и бдительным. Особенно его беспокоят взаимоотношения партизан и населения. В случае их осложнения (а они могли ухудшиться не только от проступка Морозки, но и от поведения других партизан, менее сознательных, чем Морозка) отряд мог лишиться одного из главных преимуществ партизанской войны — поддержки населения, моральной и материальной. Вот почему проступок Морозки, сам по себе не столь преступный, приобретает чрезвычайный характер. Организованный Левинсоном общественный суд над своим ординарцем с обязательным присутствием мужиков был важен для отряда. Суд должен теснее сблизить партизан с населением и поднять их авторитет в глазах народа как защитников его интересов, а это скажется и на материальной поддержке, так нужной сейчас отряду перед уходом.

Суд должен повлиять на усиление бдительности партизан, укрепить их дисциплину, что также необходимо в момент возможной неожиданности. В другой обстановке Левинсон поступил бы иначе и с Морозкой, и с заготовкой продовольствия, но сейчас он не мог поступить по-другому — и не ошибся.

Он пришел на собрание заблаговременно, чтобы прислушаться к голосам мужиков и проверить свои предположения об ухудшившемся положении отряда. Почтительно поздоровавшись с каждым в отдельности, «он сел в сторонку и сгас, как фитилек». Автор знакомит нас с его внешностью. Левинсон был маленький, «неказистый на вид — весь состоял из шапки, рыжей бороды да ичигов выше колен». Его особенностью были глаза — голубые, большие и глубокие, как озера. Вслушиваясь в разноречивые мужицкие голоса, Левинсон схватывал ему одному внятные тревожные нотки и думал об отряде: «Разгонят... Непременно разгонят», — и тут же принимал решения: написать Сташинскому в госпиталь, чтобы был готов, усилить караулы.

До получения из города директивы о необходимости сохранения боевых единиц Левинсон не был в курсе всех событий и не знал о положении партизанского движения в крае, поэтому не мог прийти к какому-то определенному решению, хотя это решение складывалось под влиянием уже известных фактов. Находясь в неведении, он колебался. В главе, названной именем героя, содержится развернутая характеристика Левинсона. Правда, не все, что сказано о Левинсоне в этой главе, оправдано и мотивировано.

О колебаниях командира никто в отряде не знал, как никто вообще не мог подумать, что он может колебаться: он ни с кем не делился своими мыслями и чувствами, преподносил уже готовые «да» или «нет». Все считали его человеком «особой, правильной породы», и с того времени, как Левинсон командует отрядом, нельзя было его представить на другом месте. «Каждому казалось, что самой отличительной его чертой является именно то, что он командует их отрядом».

Левинсон знал, как думают о нем партизаны, но в то же время он видел «многие свои слабости и слабости других людей и думал, что вести за собой других людей можно, только указывая им на их слабости и подавляя, пряча от них свои». Твердость и определенность в решениях Левинсона — одно из замечательных его качеств. Не показывая свои слабости другим, он воспитывал волю и мужество у своих подчиненных.

Но, как нам кажется, осталась неверной мысль автора, будто «вести за собой других людей можно, только указывая им на их слабости». Недаром эта мысль не согласуется с поступками Левинсона, который делал совсем обратное.

Когда же он указывал на слабости, то только с той целью, чтобы помочь другим избавиться от них. Уже в первых строках романа сам писатель определяет существо взаимоотношений

командира и партизан словами Морозки: «Не из-за твоих расчудесных глаз, дружище мой Левинсон, кашу мы заварили!..» Поэтому такой ненужной, случайной и неорганичной для Левинсона кажется мысль — «вести за собой других людей можно, только указывая им на их слабости».

Раскрыв перед читателем те стороны жизни командира, которые были неведомы его подчиненным (возможность проявления слабости, колебаний, душевные переживания, связанные с воспоминаниями о семье), автор не снизил героя, а сделал его более человечным и тем самым усилил к нему симпатии читателей.

Во второй части повествования из множества событий, которые местами лишь перечисляются, автор задерживает внимание на самых необходимых, чтобы утвердить мысль о решающей роли командира-коммуниста в борьбе, которую ведет отряд.

Чем труднее было людям, чем молчаливее и злее они становились, тем ближе становился к ним Левинсон. Он «теперь всегда был на людях — водил их в бой самолично, ел с ними из одного котелка, не спал ночей, проверяя караулы, и был почти единственным человеком, который еще не разучился смеяться». Всем своим поведением, каждым словом он старался поддержать в людях бодрость духа.

Он разъяснял и убеждал, но трудности были настолько велики, что у людей не хватало ни сил, ни сознания необходимости переносить их. И Левинсон чувствовал, как «с каждым днем лопались невидимые провода, связывавшие его с партизанским нутром». Сила убеждения переставала действовать на людей. Наряду с ней нужна была другая сила — сила принуждения, власть начальника.

Менялись условия — менялась тактика командира, в соответствии с этим автор открывает новые качества в характере Левинсона.

Однажды командир заметил, как кривой парень пинками загонял партизана Лаврушку, страшно боявшегося холодной воды, в реку за рыбой, которую обычно глушили к обеду. Левинсон остановил Лаврушку и приказал кривому парню самому лезть в воду.

«Тот поднял на него злые, в белых ресницах, глаза и неожиданно сказал:

— Слазь сам, попробуй.

— Я-то не полезу,— спокойно ответил Левинсон,— у меня и других дел много, а вот тебе придется... Снимай, снимай штаны... Вот уже и рыба уплывает.

— Пущай уплывает... а я тоже не рыжий...— Парень повернулся спиной и медленно пошел от берега.

— Вернись!..— В голосе Левинсона брякнули властные нотки неожиданной силы».

Когда же парень, не желая срамиться перед партизанами, снова отказался, командир, держась за маузер, направился к нему. «Парень медленно, будто нехотя стал расстегивать штаны.

— Живей! — сказал Левинсон с мрачной угрозой.

Парень покосился на него и вдруг перепугался, заторопился, застрял в штанине и, боясь, что Левинсон не учтет этой случайности и убьет его, забормотал скороговоркой:

— Сейчас, сейчас... зацепилось вот... а черт!.. Сейчас, сейчас...»

Так автор раскрыл «властные нотки неожиданной силы» в характере Левинсона, вызванные и оправданные суровыми обстоятельствами. Партизаны подчинялись Левинсону, потому что сознавали справедливость его власти.

Случай на берегу реки заставил Левинсона переменить отношения с населением, чтобы спасти отряд. «С этого дня Левинсон не считался уже ни с чем, если нужно было раздобыть продовольствие... Он угонял коров, обирал крестьянские поля и огороды» — и тем обеспечил возможность продвижения отряда к намеченной цели.

Картины, связанные с изображением новой тактики Левинсона для спасения отряда, и автором и всеми нами, литературоведами, изучавшими творчество А. Фадеева, трактовались как прославление революционного, социалистического гуманизма. Но наше время разумных переоценок ценностей прошлого диктует нам по-другому отнестись к эпизодам романа, где партизанский революционный отряд, «не считаясь ни с чем», грабит население, конфискует последнюю свинью у корейца, обрекая его многочисленную семью на гибель; где тяжело раненный партизан Фролов командиром и врачом отряда приговаривается к смерти. Конечно, никакого, тем более социалистического, гуманизма в этом нет. Жестокость всегда остается жестокостью, а разбой — разбоем. Когда серьезно продумываешь содержание этих эпизодов, то приходишь к выводу, что они во многом выдуманы. Не верится, чтобы отряд в сто пятьдесят вооруженных людей не мог себя прокормить в Уссурийской тайге, полной всякого зверья и рыбы, чтобы надо было вызывать вражду крестьян грабежами сибирских селений, до этого добровольно снабжавших партизан продовольствием. И уж совсем неверно поступает автор, когда противопоставляет судьбу несчастного корейца судьбе революции.

Заметим, кстати,— сказанное нами совсем не означает, что, таким образом, Мечик был прав, осуждая Левинсона за грабежи и отравление Фролова. Он осуждал командира и за справедливое возмездие, за расстрел кулака, выдавшего карателям Метелицу. Его «гуманизм» эгоистичен и корыстен, он лишен справедливости и человечности.

Проблема гуманизма всегда волновала А. Фадеева. Она является одной из главных проблем всей советской литературы. В «Тихом Доне» она получает глубочайшее воплощение. Главный герой эпопеи Шолохова Григорий Мелехов, простой казак, поставлен в центр повествования. Автор возложил на его плечи величайшие испытания — провел его через войны и революции,

через физические страдания и душевные муки. И все эти годы он был охвачен мучительными и трагическими поисками правды и справедливости — высшей правды и справедливости на земле для народа — и почти всегда оказывался мудрее и благороднее всех своих наставников.

В решении проблемы революционного гуманизма между Шолоховым и Фадеевым есть общее. Оба они раскрывают ее на судьбах героев в самые суровые периоды народной жизни, в трагедийном разрешении конфликтов и прославляют высокий моральный облик русского революционного народа, достойного и способного построить новое общество. Однако гуманизм А. Фадеева был исторически ограничен. Для нашего времени фадеевское понимание гуманизма не во всем приемлемо. В то время как гуманизм Шолохова, несмотря на его историческую обусловленность, вечен в его общечеловеческой сущности.

В последнем эпизоде из второй части «Разгрома» — разговор Левинсона с Мечиком (глава «Груз») — содержится очень много важного для понимания взглядов Левинсона. Левинсон, как обычно в эти трудные для отряда дни, пошел проверить караулы. Встретившись с Мечиком и услышав от него о злобных чувствах по отношению к партизанам и к революции, командир был удивлен и взволнован. «Экий непроходимый путаник», — думал Левинсон, продолжая обход караулов. Он вспоминал и продумывал свой жизненный путь. Во внутреннем монологе раскрылись взгляды героя на жизнь. Вот к какому главному выводу пришел командир: «Видеть все так, как оно есть, — для того, чтобы изменять то, что есть, приближать то, что рождается и должно быть». В этой левинсоновской формуле выражена сущность его революционного мировоззрения.

Однако в рассуждениях Левинсона мы не можем оставить без внимания ошибочность авторской мысли. Во всех изданиях «Разгрома», вплоть до 1949 года, эти неточности были совершенно очевидными.

«Левинсон думал о том, как Мечик все-таки слаб, ленив и безволен и как же, на самом деле, безрадостна та страна, что в изобилии плодит таких людей — никчемных и нищих». «Ведь именно у нас, — думал Левинсон, заостря шаг и все чаще пыхая сигаркой, — где миллионы людей живут испокон веков по медленному, ленивому солнцу, живут в грязи и бедности, пашут первобытной сохой, верят в злого и глупого бога, именно на такой земле, на таком скудоумии только и могут расти такие ленивые и безвольные люди, такой никчемный пустоцвет».

Однако автор в этих рассуждениях Левинсона сгустил краски до крайности в оценке той «безрадостной страны», в оценке того народа, громадные миллионы которого «живут такой первобытной и жалкой жизнью».

В редакции 1949 года автор снял слова «испокон веков» и «на таком скудоумии», а в последующих изданиях, начиная с 1952 го-

да, им внесена важная поправка: вместо «безрадостна та страна» вставлено «безрадостно, что в стране».

В третьей, заключительной части «Разгрома» изображены беспримерный героизм и проявление осознанной решимости партизанского отряда. Роль Левинсона выражена здесь с исключительной ясностью. Сцена прорыва через засаду написана превосходно: в ней нет ни одного лишнего слова, ни одного неоправданного жеста, поступка, движения. Она создана в порыве истинного вдохновения, овеяна дыханием жизни — героическим дыханием революционных лет. Ситуация, вся обстановка, в которой совершается подвиг, — все здесь напоминает знаменитую легенду Горького о Данко, но только напоминает, а не повторяет ее, потому что это уже не легенда, а сама жизнь. Разумная воля Левинсона обеспечила выполнение приказа командования.

Особое место среди персонажей произведения занимает Павел Мечик. Мечик настолько же чужд коллективу отряда, насколько необходим для полного выражения замысла романа. Мечик противопоставлен отряду в целом как революционному коллективу, в особом значении он противопоставлен Морозке. Мечик и Морозка оба находятся в одной и той же среде — в партизанском отряде, переносят одни и те же трудности, испытывают одно и то же влияние и руководство со стороны сознательной части отряда, но результаты всего этого для каждого из них прямо противоположные: Морозка окончательно встает на путь, по которому идут лучшие люди отряда, Мечик же скатывается на путь предательства.

Приходится удивляться, что в некоторых исследованиях творчества А. Фадеева образ Мечика интерпретируется в ином свете, никак не исходящем, по нашему убеждению, из содержания произведения. Одним из первых, еще в 1956 году, эту тенденцию выразил Б. Беляев. «Наконец, — пишет он, — даже совершив свой позорный поступок, предав из-за своего малодушия и эгоизма отряд, он мучается угрызением совести за совершенное им (чего не стал бы, конечно, делать матерый враг... Последний в этом случае радовался бы, что удалось предать ненавистных ему людей и в то же время спасти свою шкуру). Кроме того, уход Мечика из отряда не сулит ему ничего хорошего».

Все это неверно. Уйти из отряда он решил по той причине, что ему чужда и непонятна борьба партизан за Советскую власть, и потому он возненавидел их. «Каждый смотрит только за тем, чтобы набить свое брюхо, хотя бы для этого украсть у своего товарища, и никому нет дела до всего остального... если бы они завтра попали к Колчаку, они так же служили бы Колчаку и так же жестоко расправлялись бы со всеми».

После того как Мечик, «сделав несколько унижительных телодвижений», трусливо исполнил свое заветное желание уйти из отряда, не предупредив условленным выстрелом позади едущих партизан, он долго еще лежал в зарослях и не решался выйти на

дорогу. «Вдруг там белые?» — думал он тоскливо... «А не все ли равно?» — вдруг подумал Мечик с той прямоотой и трезвостью, которую он теперь сам умел находить под ворохом всяких добрых и жалостливых мыслей и чувствований».

В наше бурное время, в период гласности, когда с легкой руки многих деятелей литературы, безответственно пользующихся свободой слова, так бездумно пересматриваются ценности прошлого, наверняка появятся новые попытки «пожалеть» Павла Мечика, оправдать его предательство «угрызениями совести».

Деясь творческим опытом по созданию «Разгрома», Фадеев рассказал и о работе над образом Мечика: «По первоначальному моему замыслу Мечик должен был кончить самоубийством; когда же я начал работать над этим образом, я постепенно убеждался, что кончить самоубийством он не сможет и не должен... Самоубийство придало бы несоответствующий всему его облику какой-то ореол мелкобуржуазного «героизма» или «страдания», на самом же деле он человек мелкий, трусливый, и страдания его чрезвычайно поверхностны, мелки, ничтожны». Позже, в 1938 году, в более категорических выражениях писатель повторил характеристику: «Конечно, Мечик примкнул к революционному движению по мотивам личным, индивидуалистическим, скрыто-карьеристским. Такие люди, столкнувшись с трудностями движения и с препятствиями, которые ставит революционная действительность на путях личной карьеры, превращаются либо в брызжащих обывателей, либо во врагов революции и народа».

Убедительно и полно воплотил А. Фадеев идейный замысел своего произведения в образной системе — продуманной, стройной, целенаправленной. Сила «Разгрома» — в богатстве идейного содержания и в высокой художественной форме его выражения.

СОВЕТУЕМ ПРОЧИТАТЬ

Фадеев Александр. Повесть нашей юности: Из писем, воспоминаний.— М., 1971.

Это интересная книга. В ней помещены письма А. Фадеева к друзьям юности и письма друзей к нему, а также воспоминания писателя о партизанском движении на Дальнем Востоке. Последний раздел посвящен жизни и деятельности А. Фадеева. Этот биографический очерк, составленный С. Н. Преображенским, считается одним из самых полных и лучших до последнего времени.

Завершают книгу подробные комментарии.

Шешуков С. И. Александр Фадеев: Очерк жизни и творчества.— 2-е изд., исправ. и доп.— М., 1973.

В книге обстоятельно рассматриваются все произведения писателя. Интерес представляют первый раздел «Путь к зрелости» и последний, теоретический «К вопросу о соотношении романтизма и реализма в советской литературе»

РОМАН Н. А. ОСТРОВСКОГО «КАК ЗАКАЛЯЛАСЬ СТАЛЬ»

Роман Н. Островского «Как закалялась сталь» относится к тем произведениям, которые при кажущейся простоте и ясности несут в себе некую загадку. В чем же она, эта притягательная власть книги?

Может быть, в особом развороте событий? Да, стремительная, вихревая история ворвалась в тихую пристанционную Шепетовку, где начинается сюжетное развитие: И ошеломило вестью: «Царя скинули!», сорвало крепь старой жизни, увлекла героев в свой неотвратимый круговорот. Но сколько романов было написано на сходную тему в прошлом и оставшихся там, лишь на время захватив интерес читателя! А книга Островского легко преодолевает время, эпохи, оставаясь по-прежнему актуальной, необходимой, любимой.

Возможно, «Как закалялась сталь» привлекает нас тем, что в грандиозные исторические события, «которые потрясли мир», писатель вводит обыкновенных, ничем не примечательных героев-подростков? Да, герои Островского рано сумели разглядеть судьбоносное направление жизни. Один за другим и вместе с тем каждый по-своему входят они в новую эпоху. Заскочив домой и вырвав из-под стрехи припрятанную накануне винтовку, Сережа Брузжак просто становится в шеренгу идущих мимо красноармейцев и уходит с ними на фронт. Скоро он вступит в комсомол, станет вожаком шепетовской молодежи, поведет за собой и сестру Валю, и ее молчаливого, рыжего обожателя Климку. А Павка Корчагин еще сам по себе. Писатель не спешит выдвигать его в главные герои. Павка зачитывается романтическими произведениями, бьет сынков богатеев, влюбляется в Тоню Туманову. Но близок его звездный час. Скоро пробьет тревога... И образ Павла Корчагина навсегда войдет в сердце каждого молодого человека.

Ни один герой, созданный талантливыми писателями Октября, не обладает такой безраздельной любовью читателей, как Павел Корчагин. Глубоко прав А. Фадеев, писавший автору: «Мне кажется, что во всей советской литературе нет пока что другого такого же пленительного по своей чистоте и в то же время такого жизненного образа». Фадеев первый среди современников заметил главную особенность образа Павки Корчагина и романа в целом: пленительный по своей чистоте романтизм и жизненность реализма. Магия этих свойств влечет к себе читателей любой эпохи и любого времени, захватывая их и ясностью, и тайной происходящего.

Через год после смерти Н. Островского А. Платонов в статье, посвященной главному герою романа, писал: «Мы далеки от убеждения, что Корчагин есть готовый, идеальный образец нового

человека... Но мы уверены, что Павел Корчагин есть одна из наиболее удавшихся попыток (считая и современную советскую литературу) обрести наконец того человека, который, будучи воспитан революцией, дал новое, высшее духовное качество поколению своего века и стал примером для подражания всей молодежи на своей родине». Вот она суть открытия автора романа — «новое, высшее духовное поколение».

Н. Островский создал глубоко народный образ молодого коммуниста, многогранный и целеустремленный путь жизни, но и романтически приподнятое бытие в бурном, новом мире. Однако последний пафос образа и романа не всегда осознавался критикой. Не многие из писавших о произведении Островского замечали «возвышенно-романтическую палитру книги».

Между тем «Как закалялась сталь» запоминается читателю именно высокой романтикой революции. Фигура Павки и события, в которых он принимает участие, одухотворены ярким поэтическим сиянием. Романтичен и жизненный материал книги, ибо он эпоха переустройства жизни. Здесь рождается и воспитывается особый психологический тип героев-максималистов, борцов и созидателей. Таков и Павел Корчагин. Исключительность его устремлений как нельзя лучше слилась с идеалами революции. С раннего детства Павка охвачен жадной приключений. Кипучая энергия кухаркиного сына находила выход прежде всего в драках с сынками богатеев. «Это самый отъявленный хулиган», — характеризует его Виктор Лещинский. Мать горестно сетует: «Он у меня... драчливый, как петух». Сам же Павка твердо поясняет: «Я зря не дерусь, всегда по с п р а в е д л и в о с т и» (разрядка наша. — Г. В.). Возможность протеста по справедливости, ненависть к богатым безошибочно чувствуют те, кто распоряжается судьбой мальчика. Поп, в пасхальное тесто которого Павка ухитрился всыпать горсть махры, знает без фактических доказательств, кто способен на это. Позже Павку из станционного буфера «выбросил всесильный шеф: не понравился несговорчивый мальчонка, того и гляди, что прынет ножом за зуботычину».

Строптивость и непокорность воспитана в Павке не только враждебной жизненной средой. Он страстно любит читать книги о героических личностях: «Вот человек был Гарибальди! Вот герой! Сколько приходилось биться с врагами, а всегда его верх был. Эх, если бы он теперь был, я бы к нему пристал бы. Он себе мастеровых набирал в компанию и все за бедных бился». «За бедных биться» Павке представила революция. Охваченный мечтой о подвигах, Павка не ждет, а сам кидается ей навстречу: освобождает Жухрая, уходит добровольцем на фронт, самозабвенно сражается в легендарной Первой Конной... Слившись с лавиной таких же, как сам, неустрасливо обрушивается на врагов, на их пулеметы, пока не оказывается выбитым из седла. Но и тогда не сдается — до конца жизни борется за активное участие в строительстве новой эпохи. Романтически максималист-

ские устремления Павки, неосознанные вначале, становятся истоками глубокой верности и преданности коммунистическим идеалам. Всепоглощенность делом революции делает взрослого Павла негибимым бойцом, постоянно ощущающим себя «на линии огня».

Характер Павла Корчагина писатель создает по законам романтизма. Монолитность, цельность Корчагина и есть результат романтической эстетики. В этом плане он близок к романтическим героям М. Горького, несмотря на их внешнюю несхожесть. Много общего у Павла и с лермонтовскими персонажами, которые, как и он, знали «одной лишь думы власть, Одну — но пламенную страсть...» Отсюда не только полное, исключительное слияние с идеями нового мира, но и контрастные отношения героя и окружающих.

В ранней юности Павка потянулся к девушке своего сословия, дочери каменотеса Галочке, которая не скрывает своей симпатии к черноглазому гармонисту: «Люблю гармонистов, тает мое сердце перед ними». Но нет, к ней у Павла не было сильного чувства. Позже всем пылом юного сердца полюбил кочегар Тоню Туманову, дочь состоятельного лесничего, которая точно определила причину своего внимания к Павке. «Он был из другой породы... совсем не похож на всех этих слюнтявых гимназистов». Да и сам Павка осознавал необычность своего увлечения. «...Чувство было так ново, так непонятно-волнующе. К своему чувству подходил Павел с осторожностью и опаской, он не считал Тоню, как дочь каменотеса Галину, своей, простой, понятной и недоверчиво относился к Тоне, готовый дать резкий отпор всякой насмешке и пренебрежению к нему, кочегару, со стороны этой красивой и образованной девушки». От романтизма в Павле и альтернативность выбора как жизненного пути — с революцией — так и личных бытовых поступков. Влюбленность в Тоню не сгладила ненависти Павки к своим заклятым врагам Сухарько, Лещинскому и им подобным. Непримиимо и резко он говорит Тоне: «Мне с этой компанией не с руки вместе сидеть. Тебе, может, они и приятны, а я их ненавижу. Не знал, что ты с ними дружбу водишь, а то никогда бы к тебе не пришел».

Высоким пафосом овеяны даже те действия Павки, которые в обычной жизни связаны с нарушением общепринятых норм. Так, самовольный уход Павла-бойца в Первую Конную не воспринимается как нарушение воинской дисциплины. Напротив, этот поступок еще больше возвышает героя в восхищенных глазах читателя. Павел понимает справедливость доводов политрука, который говорит: «Если мы все начнем бегать из одной части в другую, веселые будут дела!.. Партия и комсомол построены на железной дисциплине. (...) И каждый должен быть не там, где он хочет, а там, где нужен». Но «на другой день вечером Павла у костра уже не было».

В этом ряду своевольных поступков читателя особенно вос-

хищает в Павле и врожденное возвышенное и верное отношение к любимой женщине. Юный рыцарь революции не признает плотской, лишенной духовной близости и идейного единомыслия любви. Когда Павел понял, что Тоня не разделяет его убеждений, он с душевной болью, но не колеблясь, идет на разрыв. «Павел смотрел на ее знакомый профиль, на густые каштановые волосы, и к сердцу прилила волна жалости к девушке, когда-то такой дорогой и близкой. — Ты, конечно, знаешь, что я любил, и сейчас еще любовь моя может возвратиться, но для этого ты должна быть с нами. Я теперь не тот Павлуша, что был раньше. И я плохим буду мужем, если ты считаешь, что я должен принадлежать прежде тебе, а потом партии. А я буду принадлежать прежде партии, а потом тебе и остальным близким... Мне жаль с тобой расставаться, и о тебе вспоминать хотелось бы хорошо». И как бы ни было Корчагину тяжело, он покидает свою первую, юношескую любовь и всецело отдается борьбе за новую жизнь.

Драму разрыва с Тоней Павел пережил тяжело: под влиянием разочарования в нем стал развиваться аскетизм. Он намеренно подавляет в себе естественную тягу к женщине, считая, что настоящий революционер не должен делить себя между любимой и главным делом своей жизни. «Любовь приносит много тревог и боли,— размышляет юноша.— Разве теперь время говорить о ней?». Так решительно и властно Павел преграждает путь в свою судьбу другой девушке. Рита Устинович обладала тем, чего была лишена Тоня Туманова. Она была не только привлекательной, она была единомышленницей Павла, его товарищем по борьбе, преданным идейным соратником. И она не была равнодушна к Павлу. Но он умышленно изгоняет «грешные» мысли, обрывает политзанятия с Ритой, чтобы не поддаться чувству. Такой аскетизм юного героя подкупает читателя цельностью, вызывает восхищение своей фанатической преданностью борьбе. Но и рождает печаль: большой радости лишился чуткий, яркий человек.

Исключительность поведения, воли проявляется и в бытовых обстоятельствах. Так, Павел твердо заявил, что не прикаснется больше к папиросе, смяв и выбросив пачку на глазах недоверчивой комсы. Слово свое Павел сдержал, раз и навсегда расставшись с вредной привычкой.

Романтизм характера очевиден и вместе с тем обладает особенностью. Талантливый художник Островский сумел обогатить произведение таким сочным и ярким жизненным материалом, что возвышенно-романтический пафос повествования созвучен колориту эпохи полнотой, многогранностью воплощения героя.

В Павле Корчагине нашли отражение наиболее существенные черты характера и судьбы самого Островского. Но автор одной из немногих за последние годы статей о писателе подчеркнула: «Есть в нем (Островском.— Г. В.)... какая-то таинственная неисчерпаемость»,— приводя свидетельство близкого друга писателя, который утверждал: «Тайна характера Николая Островского оста-

ется до конца не раскрытой». Отблеск этой тайны, неисчерпаемость светится и в образе героя. О Павле Корчагине — рыцаре переломной эпохи, романтике, максималисте, аскете, ригористе — можно говорить много и текстуально доказательно. Но всякий раз, чем дальше, тем больше, убеждаешься, что в Павке очень много сверх того, о чем говоришь. Аскет, ригорист — да. Но рядом — веселый, черноглазый кочегар, монтер, открытый товарищ, добрый, отзывчивый человек, равный среди рабочей комсы вожак, организатор, авторитет.

Не исключая яркости, самобытности, романтического максимализма, обнаруживаешь в Павле еще нечто, что делает его равным и близким самому массовому читателю. Первым это заметил А. Платонов. Он писал: «Уже с первых страниц романа мы входим в жизнь, в ощущение своего народа». Развивая эту мысль, критик определяет суть героя Островского. «Благодаря... этому тесному окружению родным народом главного героя романа получается убедительное доказательство, что сам Павел Корчагин вовсе не является особой, исключительно и, следовательно, случайной личностью, — таким, как он, способны быть многие».

Демократизм Павла Корчагина определяет его позицию, психологию, поведение в быту, общение с товарищами. Не просто складываются личные отношения Павла с Цветаевым. Цветаев, как и Павел, рабочий. В кабинет освобожденного секретаря он пришел из кузнечного цеха. Однако в душе его успел завязаться узелок карьеризма, демагогии, политического перерождения. Он любит командовать и поучать рядовых комсомольцев, ревниво дорожит своим местом. Боясь, что Павел вытеснит его с престижной должности, он пытается не допускать Корчагина к непосредственной работе бюро, ссылаясь на инструкции. После очередной стычки Павел предлагает Цветаеву откровенно поговорить, давая начинающему чинуше шанс. «Нам, — говорит он, — делить нечего. Мы с тобой парни рабочие. Если тебе дело наше дороже всего, ты дашь мне пять, и завтра же начнем по-дружески. А ежели всю эту шелуху из головы не выкинешь и пойдешь по склочной тропинке, то за каждую прореху в деле, которая из-за этого получится, будем драться жестоко. Вот тебе рука, бери, пока это рука товарища».

Столь же искренно, открыто отношение Павла и к девушкам. Он не признает богемы, граничащей с аморальностью, в которую втянулась некоторая часть комсомольской молодежи и их вожаков: Цветаев, Дубава, Файло и другие. Будучи аскетически сдержанным в отношениях с женщинами, Павел открыто предлагает брак Тае, стремясь вытащить ее из мещанской семейной неволи, освободить от деспотической власти грубого, недалекого отца. Ошеломленной девушке Павел говорит ласково и спокойно: «Ты станешь моей подругой, женой? <...> Я уже решил: союз наш заключается до тех пор, пока ты не вырастешь в настоящего нашего человека, а я это сделаю, иначе грош мне цена в большой

базарный день. До тех пор мы союза рвать не должны. А вырастешь — свободна во всех отношениях. Кто знает, может так стать, что я физически стану совсем развалиной, и ты помни, что и в этом случае не свяжу твоей жизни». Павел хотел создать семью нового типа: свободный союз двух личностей. Может быть, он и облегченно понимал эти чрезвычайно сложные психологические, интимные, семейные отношения, но он искренне верил в свою способность установить новые семейные принципы. Аскетизм Павла, следовательно, отступает там, где есть возможность бороться за новую этику в любовно-семейных обстоятельствах. И здесь он не теряет своей решительности, но держится осторожно, ласково, открыто и доверчиво. В сложной эволюции характера навсегда сохранились глубокая чуткость, высокие душевные качества. В словах взрослого Павла слышен отголосок обещания юного кочегара, влюбившегося в Тоню Туманову. При расставании с ней он пылко уверял: «...я буду для тебя хорошим мужем. Никогда бить не буду, душа с меня вон, если я тебя чем обижу». Теперь это стремление защитить любимую, помочь ей вырастает до заботы о новых осмысленных, духовно близких отношениях.

Обращение к живой жизни и содействовало слиянию романтических принципов изображения с реалистической достоверностью и мотивацией поступков. В книге Островского сложилась специфическая художественная реальность. Именно она воздействует на воображение читателей, привязывая их к Павлу Корчагину. Романтизация, приподнятость образа героя совмещаются с трагической глубиной и силой смертельной схватки человека с собственной болезнью. С неотвратимостью рока надвигается недуг на Павла: потеря глаза, паралич ноги, полная слепота и неподвижность. Кажется, воля несчастного сломлена окончательно. Но Павел не сдаётся. Он находит силы на творчество. Создав роман, Корчагин, в сущности, обессмертил свой путь борьбы и дал неуывающийся во времени пример для подражания всем людям.

* * *

Содержание романа Н. Островского «Как закалялась сталь» тем не менее значительно шире биографии Павла Корчагина. Писатель умело воплощает общечеловеческий смысл, и доносит его лирическая стихия повествования. Предсказанные эпохой борьбы перепады света и тени, красочные контрасты органично сочетаются с тонким и мягким лирическим началом. И это заметил А. Фадеев, который дал высокую оценку образу главного героя, его новаторской сущности. А. Фадеев писал об авторе и его романе: «Идейная и моральная высота его мышления и поведения и негибкая сила воли соединились в нем с необыкновенной лиричностью». Сравнивая два романа, написанных Остров-

ским, А. Фадеев подчеркивал, что в «Как закалялась сталь» по сравнению с «Рожденными бурей» есть одно большое преимущество: то произведение как песня, там больше лиризма».

Действительно, многие страницы романа «Как закалялась сталь» написаны с мягкой грустью авторского сопереживания, овевая светлой дымкой печали. Эта линия романа имеет несколько истоков, а в связи с этим оттенков. Один из них — в специфике жанра. Произведение Островского — это его воспоминание о своей боевой юности. Об этом неоднократно говорил сам писатель: «Я работал исключительно с желанием дать нашей молодежи воспоминания, написанные в форме книги». Раздумьям о прошлом, с их мечтой «вернуть», еще раз «пережить» былое, изначально присущ лиризм во всем повествовании, оценках, отступлениях от главной сюжетной линии.

Другой источник лирического в романе — раздумья Павки-подростка, столкнувшегося с неприглядной изнанкой жизни. Здесь автор экспрессией сравнений, ассоциаций как бы дополняет опыт героя. «Заглянул Павка в самую глубину жизни, на ее дно, в колодезь, и затхлой плесенью, болотной сыростью пахнуло на него». Беззащитность таких людей, как посудница Фрося, Климка, женщины-беженцы, пробуждает в душе Павки взрыв ненависти и печали. Работая в пристанционном буфете, в короткие минуты ночного затишья любил смотреть он на мерцающие языки пламени. Само воплощение этого эпизода явно опоэтизировано самим писателем. «Огоньки в печке вспыхивали и гасли, дрожали их красные языки, сплетаясь в длинный голубоватый виток, казалось Павке, что кто-то насмешливый, издевающийся показывает ему свой язык». Но подобное вмешательство автора только оттеняет состояние героя. Напарник Павки удивлен грустным настроением обычно веселого товарища. «На Климку смотрели два огромных блестящих глаза. В них Климка увидел невысказанную грусть».

Лиричен и пейзаж в романе. Поэтизация юности, жизнелюбия Павки и его приятелей, их открытости и доверчивости перед бытием — все это придает особую лиричность, мягкость повествованию. С теплотой лично пережитого рисует писатель одну из таких сценок, в которой и природа созвучна душевному состоянию героев: «Хороши вечера на Украине летом в таких маленьких городишках-местечках, как Шепетовка, где середина — городок, а окраины — крестьянские... Воздух дрожит от густоты и запаха цветов. Глубоко в небе чуть-чуть поблескивают светлячками звезды, и голос слышен далеко-далеко». «Хорошо жить на свете» — лейтмотивом звучит голос автора, расширяя смысл происходящего в романе, придавая событиям и фигуре главного героя широкий смысл.

Обогащению романа способствуют и обширные лирические отступления. В первой части романа таково раздумье автора, которое условно можно назвать «О юности». Сюжетно оно сов-

падает с самым напряженным и опасным периодом ранней юности Павки, а эмоционально-поэтически — с первой влюбленностью героя. Дерзкое освобождение Жухрая, предательство Лещинского, узнавшего об этом от Лизы Сухарько и донесшего на Павку в полицию, арест Павки, последовавшего за этим и чудесное, поистине фантастическое освобождение от неминуемой гибели обостряют их переживания.

По своей поэтической напряженности и выразительности лирическое отступление напоминает стихотворение в прозе, передающее чистоту нравственных идеалов юных влюбленных: «Юность, безгранично прекрасная юность, когда страсть еще непонятна, лишь смутно чувствуется в частом биении сердец; когда рука испуганно вздрагивает и убегает в сторону, случайно прикоснувшись к груди подруги, и когда дружба юности бережет от последнего шага! Что может быть родней рук любимой, обхвативших шею, и поцелуй, жгучий, как удар тока».

Все в этом отрывке — глубина и правда авторских наблюдений, выраженная певуче, в слитной поэтической форме, тесно объединяющей в себе сразу несколько важных мыслей. И вместе с тем здесь все просто, знакомо.

Во второй части романа лирические отступления носят обобщенно-философский характер. В них писатель формулирует понимание человека в эпоху коренных социальных перемен. Композиционно они разведены так, что между ними укладывается основное содержание части. Одно — в начале, другое — незадолго до финала. Отгрохотала гражданская война. Наступили тихие, мирные дни. Павел перенес несколько тяжелейших ранений, уволился из армии по нездоровью. Но и в мирных обстоятельствах он находит самую опасную и тяжелую работу. Строительство узкоколейки, тиф резко укоротили дни его жизни. Именно в это время и обращается писатель к форме лирического отступления, которое можно назвать: «Самое дорогое у человека — это жизнь». В нем выражено кредо молодого коммуниста эпохи завоевания нового мира.

Как и в лирическом отступлении «О юности», это лирическое отступление близко к стихотворению в прозе. Высокий духовно-нравственный максимализм мысли сочетается с философским осознанием непрочности каждой человеческой судьбы: «...и надо спешить жить. Ведь нелепая болезнь или какая-нибудь трагическая случайность могут прервать ее». Мотив предчувствия не случайно звучит в этом раздумье. Болезнь уже почти выбила Павла из строя. Несмотря на все невероятные усилия, его ждет окончательный приговор. Зная это, Павел стремится прожить отпущенное так, «чтобы не было мучительно больно за бесцельно прожитые годы, чтобы не жег позор за подленькое и мелочное прошлое и чтобы, умирая, мог сказать: вся жизнь и все силы были отданы самому прекрасному в мире — борьбе за освобождение человечества».

Последнее лирическое отступление завершает целую полосу в судьбе Павла. Болезнь прогрессирует с необычайной быстротой. Павлу грозит полная неподвижность. Герой подводит итоги прожитому, трезво и сурово оценивая каждый свой шаг. Автор усиливает этот процесс в сознании героя. Их голоса звучат как бы вместе. «Самое же главное — не проспал горячих дней, нашел свое место в железной схватке за власть, и на багряном знамени революции есть его несколько капель крови». В этом отступлении — эпическая широта и драматический диалог. Вот короткие, как вспышки, эпизоды былых боев. «Эскадрон не останавливал свой бег из-за потери бойца. В борьбе за великое дело так было и так должно быть». Не желая стать обузой отряду, Павел решает покончить разом. И здесь начинается драматический диалог двух противостоящих голосов. Один «здравомыслящий», другой — «несдающийся». «Пуля в сердце — и никаких гвоздей!» — четко формулирует «здравомыслящий». «Умел неплохо жить, умей вовремя и кончить», — настаивает он. Но второй, «несдающийся», не может принять этого, слишком легкого выхода. «Все это бумажный героизм, братишка! — спокойно-иронически говорит он. — Шлепнуть себя каждый дурак сумеет и во всякое время. Это самый трусливый и легкий выход из положения». Павел принимает новую программу жизни как норму, как клятву: «Умей жить и тогда, когда жизнь становится невыносимой. Сделай ее полезной».

Таким образом, все лирические отступления, расположенные почти симметрично в сюжетном материале, внутренне связаны и взаимозависимы. Каждое соответствует определенной поре в жизни героя — юности, зрелости, итогам. В каждом четко выражена позиция героя. Одновременно — нарастание драматизма. И в каждом ясно чувствуется синтезирующее, сопереживающее авторское начало.

Содержание романа приобретает общечеловеческое звучание. Мы понимаем, как автор глубоко ценит чувство любви и что в нем видит. Павел Корчагин бросает вызов смерти. А это, как известно, коренной философский, нравственно-этический мотив искусства. В романе он решается по-новому, в тесном единении с великими идеями творчества, созидания.

Роман Н. Островского «Как закалялась сталь» — емкое и глубокое произведение, исполненное психологической правды, социально-бытовой конкретики, большой поэзии чувств и дум. В совмещении всех этих начал немалую роль играет стилевая специфика повествования.

«Как закалялась сталь» обладает «пульсирующим» ритмом, демократически раскованным языком, остротой и краткостью диалогов, всем тем, что определили сама эпоха и отношение к ней автора.

Роман Островского, безусловно, увлекает выразительностью, метафоричностью языка героев и автора-повествователя. Люди,

работающие в пристанционном буфете, куда попал изгнанный из школы Павка, не блещут изысканностью речи, но выражаются точно, ярко и образно. Так будущий приятель Павки, такой же мальчик на побегушках, вызывающе командует при первом знакомстве: «Эй ты, шляпа! Завтра приходи в шесть часов...» И напористо продолжает: «А будешь много гавкать, то сразу поставлю тебе блямбу на фотографию. Подумаешь, пешка, только что поступил и уже форс давит». Павка отвечает ему тем же: «Ты потише, не налетай, а то обожжешься». Так же насыщена экспрессией и своеобразными фразеологизмами речь самого автора. «Он (Павка.— Г. В.) подвинулся на шаг к своей смене, приготовясь вlepить мальчишке хорошего леща». На каждой странице автор рассыпает слова-тропы, придающие тексту живость, выразительность и густую эмоциональную окрашенность. Вот Павка, возвращаясь после первого трудового дня домой, обнаруживает, что вернулся Артем и, вероятно, все уже знает. Первая фраза, обращенная к младшему брату, добродушно-иронична: «Так ты говоришь, университет уже закончил, все науки прошел, теперь за помои принялся?» Павка повеселел: «Обойдется, видно, без припарки».

Критики неоднократно упрекали писателя в неоригинальности языка, а он, возможно, и не стремился к «штучной» своеобразности каждого образа или оборота. Неповторимость Островского выразилась в создании особого, «летучего», динамичного стиля, отражающего стремительность развития жизни. Не случайно энергичные глагольные формы чаще других звучат в романе. *Павку перевели из подвальной судомойки в поваренки, но скоро он вылетел опять в судомойню — выбросил всесильный шеф, носился как угорелый, выкатился на улицу, вы бы, барышня, ушивались куда-нибудь, гармонь подхлестывала, подгоняла в буйном хмельном ритме, и Топтало завертелся, словно волчок, сматывай удочки, во весь карьер жарить в город, воробьем циркнула пуля у щеки и т. д.* Это и речь героев и повествование автора.

Остроту, яркость и динамичность стилю романа придают устойчивые, но гибкие в употреблении фразеологизмы, подчас скорректированные афоризмы, поговорки, бытующие в рабочей среде. Видя вернувшихся при немцах Лещинских, Артем комментирует: «Прилетели птички. Эх, и кутерьма начнется, едят его мухи!». В другом случае он говорит: «Не хватало печали — черти накачали». Так же выражается и Павка: «Барышня в штанах, панский сыночек, душа из него вон!», «душа с меня вон, если я тебя обижу», «в два счета догону», «сбиться с каблука», «не наступайте на любимый мозоль», «сытый голодному не товарищ» и т. д.

Красочна и весома речь матроса Жухрая. «Говорил Жухрай ярко, четко, понятно». Речи Жухрая присуща профессиональная специфика: *братишка, отдать концы* и т. д. Краткая, деловая речь матроса приобретает характер афоризмов, которые на всю

жизнь западают в сознание Павки и читателя: *биться в одиночку — жизни не перевернуть, восстали рабы и старую жизнь должны пустить на дно, для этого нужна братва отважная* и др. Не случайно именно Жухраю в уста вложил писатель название своего романа. Приехав на строительство узкоколейки и видя беспримерную работу комсомольцев, Жухрай отчеканил: *Вот где сталь закаляется*.

В текст романа, в речи ораторов Островский часто вводит революционные лозунги, строки партийного гимна: «Пролетарии всех стран, соединяйтесь!», «Кто был ничем, тот станет всем», припевки, частушки, рожденные в годы революции и гражданской войны, воплощающие в себе суровость времени и одновременно неистощимый народный юмор, отражающий здоровое начало, неиссякаемое жизнелюбие бойцов за новую власть. Легендарное матросское «Яблочко» поют все, вкладывая всякий раз новое содержание.

Н. Островский — мастер реплик, диалогов, которые составляют значительную часть его романа. Злобная сила, готовая к жесткой расправе, звучит в первой фразе попа Василия: «Кто из вас перед праздником приходил ко мне домой отвечать урок — встаньте!» Или вот Павку привели к хозяину пристанционного буфета. Он мельком взглянул на мальчика и равнодушно спросил: «Сколько ему лет?», а затем холодно, механически ставит условия: «восемь рублей в месяц, и стол в дни работы, сутки работать, сутки дома — и чтобы не воровать». Сухие, как костяшки, слова характеризуют хозяина: равнодушный, ничтожный, недоверчивый и недоброжелательный.

По-иному говорят посудницы. Сочно и ярко звучит стремительно-плавный говорок Фроси, выявляя образ живой, доброй, отзывчивой натуры. «Дело твое, милый, маленькое: вот этот куб нагреешь, значит, утречок дрова, конечно, чтоб наколол, потом вот эти самовары тоже твоя работа. Потом, когда нужно, ножички и вилочки чистить будешь и помои таскать. Работки хватит, милый, упаришься». Диалоги первых глав строятся на уличном, бытовом жаргоне. На нем говорят все: Павка, Климка, Сережа Брузжак и другие.

По-деловому основательна речь Артема, старшего брата Павки. Каждое его слово обеспечено большим жизненным опытом рабочего человека. «Ну так вот, браток. Раз уж так случилось, держись теперь настороже, на работе фокусов не выкидывай, а выполняй все, что надо: ежели и оттуда тебя выставят, то я тебя так разрисую, что дальше некуда». Слова Артема неторопливы, обдуманно и раскрывают прочность характера «здоровенного слесаря». На вопрос Жухрая о политическом самоопределении Артем откровенно говорит: «Знаешь, Федор, я насчет этих партий слабо разбираюсь. Но помочь, ежели надо будет, всегда готов».

Образная речь героев приобретает сатирический оттенок, когда собеседниками их становятся бюрократы, чинуши, демагоги, пош-

ляки и политические интриганы. Переболев тифом и выжив в очередной раз, Павел пришел стать на комсомольский учет в отдел Туфты. Увидев Павла, Туфта удивился: «...Э! Значит, ты не умер? Как же теперь быть? Согласно циркуляру... все не прошедшее переписи, исключаются». Павел саркастически замечает: «...Ты все по-старому? Молодой парень, а хуже старой крысы из губархива.— Циркуляры пишутся не для того, чтобы я их нарушал. А за оскорбление насчет «крысы» привлеку к ответственности». Самохарактеристику героя завершает автор: «Злой и придирчивый, этот молодой старичок с большими настороженными ушами был неприятен и в то же время смешон». Несколько строк — и законченный портрет «чиновной крысы», махрового бюрократа готов.

Скрытый саботажник и приспособленец Развалихин яростно кричит, ссылаясь прежде всего на бумагу: «Пусть Корчагин представит документы... Нет, пусть он даст документы!— Подожди, напишем и документ»,— веско отвечает Павел. Гнусный развратник Файло полностью раскрывается в речи-диалоге: «Тут дело в принципе, из-за принципа я от нее не отставал»,— нагло хвастает он, дискредитируя высокие понятия «принцип», «мораль», «товарищество».

Напряженны и разнообразны внутренние монологи Павла. «Все ли сделал ты, чтобы вырваться из железного кольца?— Да, кажется, все»; «Кто бы мог подумать, что ты доживешь до такого дня?»; «Все это бумажный героизм, братишка!»; «А ты попробовал эту жизнь победить? Спрячь револьвер и никому никогда об этом не рассказывай!»

Существенную роль в романе играют картины природы. Своеобразие пейзажных зарисовок романа Островского состоит не только в том, что они оттеняют настроение героев, но еще и соотносятся с определенными литературными образцами. Вот пример. Описывая безыскусную прелесть летних вечеров в провинциальных городишках, Островский как бы вольно цитирует пушкинского гоголевское: «Хороши вечера на Украине». Но дальше все иное, увиденное по-своему. Перед нами конкретный быт заштатной Шепетовки с ее зелеными улочками, крылечками, палисадниками, звуками смеха, песнями, стайками «девчат» и «парубков». Все эти подробности Островский вписывает в общую картину природы: «Воздух дрожит от густоты и запаха цветов. Глубоко в небе чуть-чуть поблескивают светлячками звезды, и голос слышен далеко-далеко...»

А вот картина Днепра: «Смутно поблескивает река в пред-рассветной дымке: журчит по прибрежным камешкам-голышам. От берегов к середине река спокойная, гладь ее кажется неподвижной, а цвет ее серый, поблескивающий. На середине темная, беспокойная, видно глазу, движется, спешит вниз. Река красивая, величественная. Это про нее писал Гоголь свое непревзойденное «Чуден Днепр...» Крутым обрывом сбегает к воде

высокий правый берег. Он горой надвинулся на Днепр, словно остановился в своем движении перед шириной реки. Левый берег внизу в песчаных лысынах. Их оставляет Днепр после весенних разливов, возвращаясь в свои берега».

Здесь открытая переключка с Гоголем. Его гениальный предшественник, создавая непревзойденную по красоте и мастерству картину Днепра, стремился раскрыть величественную, непостижимую тайну этой красоты в эпически спокойном мире. «Чуден Днепр при тихой погоде» далекого легендарного прошлого. С иной точки зрения и при другой погоде в мире рисует Днепр Островский. В разгар революционной бури, смертельной схватки с польскими оккупантами не может автор безмятежно любоваться величественной красотой прославленной в литературе реки. Поэтому она предстает в тускловатой, в угрюмой широте, которую нелегко будет преодолеть красноармейцам.

Реалистически достоверное описание 1924 года. В этом описании ощущается трагическое предвестие. «Ледяной стужей ознаменовал свое вступление в историю тысяча девятьсот двадцать четвертый год. Рассвирепел январь на занесенную снегом страну и со второй половины завыл буранами и затяжной метелью».

Немногословен, но значителен пейзаж, соотнесенный с одной из ключевых сцен, круто изменившей судьбу Павла. Мучительны раздумья Павла о возможности жить или необходимости выстрелом из пистолета решить все проблемы и трудности. Шекспировское «быть или не быть» Павел решает далеко за городом в старом заброшенном парке. Резки, неровны, угловаты контуры пейзажа: «У нагроможденных беспорядочной кучей камней плещется море. Ломаной дугой втиснулась в берег гавань». Подчеркнуты детали: заросшие тропинки парка, медленно опадающая листва, беспокойный плеск моря нагнетают трагически опасную атмосферу. «В старом загородном парке тихо. Заросли травой давно нечищенные дорожки, и медленно падает на них желтый, убитый осенью кленовый лист».

Внутренняя незавершенность пейзажа соответствует душевному состоянию Павла, его угнетенному состоянию. Правда, душевная слабость героя сменяется силой. Павел вновь испытывает острое желание преодолеть невозможное: «Умей жить и тогда, когда жизнь становится невыносимой. Сделай ее полезной». И свою роль в этой сцене сыграл пейзаж, усилив и углубив значительность ситуации и психологическое состояние героя.

Роман Н. Островского «Как закалялась сталь» с большой художественной силой раскрывает типическую и трагическую судьбу молодого революционера, в ее почти биографической конкретности и одновременно эпической широте, нераздельной связанности с исторической эпохой коренного переустройства мира. И если кратко определить корни его феномена, то, вероятно, прежде всего нужно назвать личность писателя, ставшей для нас легендарной.

А н н и н с к и й Л. «Как закалялась сталь» Николая Островского.— М., 1971.

В книге исследуется документальная основа романа, содержится его текстуальный анализ, определяется место бессмертного произведения Островского в истории советской литературы.

Воспоминания о Николае Островском.— М., 1974.

Книга доносит до нас воспоминания писателей, друзей, близко знавших Н. Островского, свидетельства его современников. Это помогает читателям живо представить неповторимую личность писателя, войти в его беспокойный душевный мир. Особенно волнуют искренние письма Н. Островского матери, друзьям.

Г р о з н о в а Н. А. Счастье борца: О романе Н. А. Островского «Как закалялась сталь».— 2-е изд.— М., 1988.

Автор книги рассматривает общественно-литературную деятельность писателя-коммуниста в литературном процессе 30-х годов, приводит новые публикации советской критики 60—80-х годов о творчестве Н. Островского.

Интерес читателей представит раздел книги о корчагинском движении в наши дни, а также материалы из истории критики о романе.

О с т р о в с к а я Р. Николай Островский.— 2-е изд.— М., 1975.

В книге жены и друга писателя вы встретитесь со страницами из его жизни, познакомитесь с историей создания романа, с высказываниями Н. Островского о назначении литератора, о переписке с ним писателей.

Л и т в и н о в М. Талант и мужество: О художественных особенностях романа Н. Островского «Как закалялась сталь».— М., 1983.

В центре внимания автора поэтика романа: его образная структура, особенности композиции, языка, определившие неповторимость, своеобразие произведения Н. Островского.

РАЗЛИВ НАРОДНОЙ ЖИЗНИ

РОМАН М. А. ШОЛОХОВА «ПОДНЯТАЯ ЦЕЛИНА»

«В конце января, овейные первой оттепелью, хорошо пахнут вишневые сады. В полдень где-нибудь в затишке (если пригреет солнце) грустный, чуть внятный запах вишневой коры поднимается с пресной сыростью талого снега, с могучим и древним духом проглянувшей из-под мертвой листвы земли». Кажется, ничто не тревожит в этой поэтической картине, которой открывается первая книга романа М. Шолохова «Поднятая целина», написанная им на одном дыхании. Но вот надвигается темное, тяжелое, мрачное. «А потом ветер принесет в сады со степного гребня тончайшее дыхание опаленной морозами полыни, заглухнут дневные запахи и звуки, и по чернобылу, по бурьянам, по выцветшей на стержнях брице, по волнистым буграм зыби неслышно, серой волчицей придет с востока ночь, — как следы, оставляя за собой по степи выволочки сумеречных теней». Пейзажный зачин напоминает скрытый эпитаф, в котором символически выражено основное идейно-тематическое содержание романа о судьбе народа в период коллективизации и коренного переустройства всего уклада крестьянской жизни.

Не совсем обычна история создания романа «Поднятая целина». В самый разгар работы над очередной книгой «Тихого Дона» писатель неожиданно увлекся другим сюжетом, другими героями, другой эпохой — «Поднятой целиной», первую книгу которой он писал по «горячим следам». Опубликованная в 1932 году, она, говоря современным языком, сразу стала бестселлером. Книгу читали в городе и в деревне, партийные работники и руководители, председатели создаваемых колхозов и рядовые труженики. О ней писали колхозники, читатели и критики. На страницах «Правды» можно было прочесть совет: «Читайте эту книгу в момент хлебозаготовок, во время сева, в момент уборки, она будет пособием, как успешнее решить задачу». Через много лет журналист, очевидец тех далеких событий, вспоминал, какое впечатление произвела «Поднятая целина» на работников сельского хозяйства. «Вот это — я признаю — книга. Как раз то самое, что нужно. Написана с огромным знанием, всерьез, без вычуров и умничанья. И наводит на серьезные размышления. Ее надо изучать. Книга волновала правдой — большой и честной».

С нетерпением ждали продолжения. Но работа над романом затягивалась. Писатель всегда вел большую общественно-практическую работу. И 30-е годы не были исключением. Напротив, он с головой ушел в создание колхозов, боролся с недостатками, ошибками и перегибами в колхозном движении на Дону, выручал из бед и трудностей многих честных коммунистов, советских работников, рядовых тружеников от необоснованных сталинских репрессий. К тому же М. Шолохов продолжал рабо-

тать над «Тихим Доном», завершая его последнюю часть. В 1940 году эпопея о революции и судьбе яркой личности из народа была окончена и опубликована. Писатель мог бы спокойно отдаться работе над второй книгой «Поднятой целины», но грянувшая через год Великая Отечественная война призвала его на фронт. «В начале июля 1941 года Шолохова уже можно было видеть в окопах недалеко от Смоленска».

Великий подвиг советского народа в сражениях с вероломной фашистской Германией требовал мужественного и правдивого воплощения. М. Шолохов отвечал на это очерками о первых днях и неделях народной войны. Рассказ «Наука ненависти», написанный в 1942 году, запечатлел мужество советского человека, он призывал к священной ненависти к оккупантам во имя любви к Отечеству. Затем писатель напряженно работает над романом «Они сражались за Родину». «Я считаю,— говорил он,— что мой долг, долг русского писателя,— это идти по горячим следам своего народа в его гигантской борьбе против иноземного владычества и создать произведения искусства такого же исторического значения, как и сама борьба». Позже, как уже было не раз, М. Шолохов неожиданно для читателей вернулся к жанру рассказа. На страницах «Правды» в канун нового, 1957 года был опубликован рассказ «Судьба человека», который сразу привлекал к себе внимание читателей и критики.

Мы не случайно говорим столь подробно о вехах творчества М. Шолохова на протяжении более четверти века. Вряд ли ошибемся, если предположим, что все эти годы мысль о продолжении «Поднятой целины» не оставляла писателя. Может быть, поэтому непосредственная работа над второй книгой пошла довольно быстро. «Теперь пишу вторую книгу романа заново и по-новому, так как то, что было написано до войны, мне не понравилось». С середины 50-х годов в печати появляются новые главы, а в 1960 году обе книги вышли в единой обложке. Вторая книга тоже вошла в общественно-литературную атмосферу тех лет, не нарушая общей структуры романа.

М. Шолохов — художник, который любит испытывать своих героев альтернативными условиями великих исторических переломов, будь то герои «Донских рассказов» или эпопеи «Тихий Дон». Справедливо мнение: «Шолохов воспел нарастающую волну революции. Силу и мощь ее, иступленность, овладевшую народом». И вместе с тем он первый «заговорил об угрозе, которую несет революция отдельной человеческой личности. Именно в этом великий смысл трагической фигуры Григория Мелехова...»

Эпоха коллективизации трагически сталкивала людей, до предела накаляла страсти, обнажала болезненные противоречия, мучительные борения людей. В казачьих хуторах и станицах, как и в русской деревне, ломались вековые устои, рушилось старое отношение к труду, к собственности, намечались новые нормы нравственности и морали. Этот по-своему коренной процесс про-

ходил трудно, с острыми социальными противоречиями, зачастую обремененный перегибами и насильственными методами со стороны государственных и местных властей.

В связи с этим на страницах периодической печати в последнее время появляются попытки переоценить роман М. Шолохова «Поднятая целина» в контексте художественных произведений о коллективизации, созданных в последние два десятилетия, и тех фактов и документов, которые стали доступны нашей общественности и широкому читателю. (Среди выдающихся отметим повесть С. Залыгина «На Иртыше», роман В. Белова «Кануны», роман-хронику Б. Можая «Мужики и бабы», роман А. Антонова «Овраги» и др.) У некоторых возникают сомнения: является ли роман Шолохова достоверным документом своей эпохи? Нередко кажется, что писатель сгладил реальную остроту противоречий, грубых ошибок и перегибов, которыми сопровождался процесс переустройства деревни, что Давыдов, Нагульнов, Разметнов идеализированы.

Можно было бы оставить подобные выпады против Шолохова без внимания: его произведения не нуждаются в защите. Но, думается, честнее ответить на возникшие сомнения.

Итак, является ли роман М. Шолохова «Поднятая целина» достоверным художественным документом эпохи коллективизации? Прежде чем обратиться к тексту его, твердо скажем: да, является. Иначе зачем ученые-экономисты и публицисты, занимаясь кропотливым и тщательным восстановлением объективной исторической картины коллективизации, в качестве аргументов наряду с многими подлинными документами того времени обращаются и к роману «Поднятая целина»? Анализируя сталинскую политику сплошной коллективизации, один из публицистов рассказывает, как функционеры насильственно и бездумно лишали людей родного крова, личного имущества, а другие «покатились... к агитации середняков за колхозы с помощью пистолета» — все это достаточно ярко описано у Шолохова в «Поднятой целине», у Залыгина в «На Иртыше» и у других. Аргументированно раскрывая, как большая часть бедняков не хотела отдавать в колхоз домашнюю скотину, этот же автор вновь обращается к роману Шолохова как к достоверному источнику информации. «Шолохов ярко описал, на какие муки пошел дед Шукарь... чтобы эту свою собственность в колхоз не отдать».

А теперь обратимся к роману и сразу окунемся в сложную и напряженную обстановку политической борьбы. Сторонником ленинского плана постепенного и осторожного перевода крестьянства на коллективные методы производства оказывается секретарь райкома Корчжинский. А Давыдов яростно утверждает ускоренное, зачастую насильственное форсирование этого перевода. Корчжинский внушает: «На базе осторожного ущемления кулачества создавай колхоз. Действуй там осторожно. Середняка — ни-ни!». Недавний слесарь Краснопутиловского завода, бывший

матрос, Давыдов просто смотрит на коллективизацию, бессознательно совпадая с политическими установками Сталина, который круто повел курс на дискредитацию кулака и физическое истребление всех, кто не согласен с коллективизацией. «Почему его нельзя — к ногтю? — искренне недоумевает Давыдов. — Нет, братишка, извини! Через твою терпимость веры ты и распустил кулака... с корнем его как вредителя».

Короткая стычка с Корчжинским многое раскрывает в характере Давыдова, в его политических взглядах, в понимании своей задачи. Далекий от идеализации жизни, в чем теперь некоторые несправедливо упрекают, Шолохов и в дальнейшем продолжает раскрывать политическую недалечность, наивное доверие сталинскому авторитету. Давыдов решительно раскулачивает не только действительных кулаков: Фрола Дамасова, Титка Бородина, но и многодетного середняка Гаева и других.

В стремлении изобразить предельно достоверную картину сложного, противоречивого процесса коллективизации, Шолохов критически оценивает то, на что в те годы посягать не могли. Писатель раскрывает двойственное восприятие статьи Сталина «Головокружение от успехов». Прежде всего он показывает, что статья дезорганизовала, парализовала действия местных работников, которые привычно пользовались абсолютистскими мерами воздействия: «... в районе господствовала полная растерянность, никто из районного начальства в колхозах не показывался, на запросы с мест о том, как быть с имуществом выходцев, ни райком партии, ни райполеводсоюз не отвечали».

Совершенно поразительной по общественно-политической остроте была реакция Нагульнова на статью Сталина. По сути, Макар разоблачил глубокое несоответствие между прежними установками и вновь предложенной программой. «Статья неправильная», — твердо заявил Макар. «...Эта статья Сталина, как пуля, пронизала навывлет, и во мне закипела горячая кровь... — Голос Макара дрогнул, стал еще тише — ... эта статья такая, что товарищ наш Сталин написал, а я, то есть Макар Нагульнов, брык! — и лежу в грязи ниц лицом, столченный, сбитый с ног долой... Это как?.. Но, братцы, братцы, отчего я загибал? И зачем вы мне Троцкого на шею вешаете... я такой грамоты, как Троцкий, не знаю, и я не так, как он... к партии я не ученым хрящиком приростал, а сердцем и своей пролитой за партию кровью!»

Воссоздавая сложную и всестороннюю обстановку начала переустройства деревни конца 20— начала 30-х годов, М. Шолохов не избегает тех изломов, перегибов, которые тяжким бременем ложились на плечи народа, рядовых партии и Советской власти, заставляя честных коммунистов отказываться от ранее принятых идеалов.

Об эпохе коллективизации в 30-е годы писали многие: Ф. Панферов «Бруски», И. Шухов «Ненависть», Е. Пермитин «Когти»,

«Капкан», «Враг», П. Замойский «Лапти», Н. Кочин «Девки» и др. Однако, воплотив основные моменты этой эпохи, ни один из них не создал такого глубокого произведения о судьбе отдельного человека и коллектива крестьян, как М. Шолохов в «Поднятой целине».

Локальная сюжетная ситуация — столкновение колхозников и единоличников — воплотила действительно сложный психологический конфликт — переломы в сознании народа. Вот почему писателю удалось раскрыть народную жизнь во внутреннем движении, в ее конкретно-социальном и общечеловеческом значении.

Писатель избирает хронологический принцип организации жизненного материала, который дал ему максимальную возможность проследить основные этапы перехода от одного уклада жизни к другому, показать мучительное преодоление «гадюки-жалости» к своему добру каждого, кто решил вступить в колхоз. Но эта линия романа осложняется с самого начала тайным появлением белогвардейцев. «По крайнему к степи проулку январским вечером 1930 года въехал в хутор Гремячий Лог верховой». На протяжении всей первой книги действие набирает высокий темп, а Шолохов тщательно расставляет временные вешки. Через день после Половцева приезжает Давыдов. Вечером состоялось первое собрание бедноты, на следующий день назначили раскулачивание. Собрания созывались в течение четырех дней подряд каждый вечер и продолжались до кочетиного побудного крику. В дни, когда гремяченская беднота обсуждала колхозные дела, «у Борщева, в тесной связи собирался кулацкий актив», на котором Никита Хопров предостерег казаков: «Я против власти не подымаюсь и другим не советую», за что и поплатился жизнью. На следующий, после убийства Хопрова, день вновь решала дело колхоза гремяченская беднота. «4 февраля общее собрание колхозников единогласно вынесло постановление о выселении... кулацких семей». Приехав в район, Давыдов отчитывается перед секретарем: «Все это время каждый день созывали собрания, организовывали колхоз, правление, бригады, факт! Дела очень много». «Яков Лукич 6 февраля приказал нарядчику второй бригады выделить четыре подводы с людьми и привезти к волоньям речного песку». 4 марта Нагульнов, избив Банника, заставил его сдать хлеб. «Десятого марта с вечера пал над Гремячим Логом туман...» «К 15 марта был целиком собран семфонд... Шалый приналег и к 15 марта отремонтировал все доставленные в починку бороны, буккера, запашники, сажилки и плуги». «Бригада Демки Ушакова 25-го выехала пахать серопески». «Марина 26-го подала заявление о выходе из колхоза». «Двадцать седьмого Давыдов решил съездить на поле первой бригады». «Третья бригада 2 апреля перешла на весновспашку». «К 15 мая по району сев колосовых в основном был закончен. В Гремячем Логу колхоз к этому времени целиком выполнил посевной план». «К концу первой половины июня погода прочно установилась».

Во второй книге хроникальность повествования утратила календарную точность. Только в начале М. Шолохов делает общую отметку: «К концу первой половины июня», а затем просто помечает дни недели: «Через два дня, в пятницу утром...». Размывание временных границ обусловлено здесь тем, что колхоз в Гремячем Логу был организован и борьба за новую жизнь утратила свою остроту, постепенно набирая новые силы после трудной весенней страды, готовясь к осенней уборке урожая. Писатель намеренно как бы притормаживает течение времени: «Жизнь шла в Гремячем Логу, не ускоряя своей медлительной поступи...» На фоне тихого успокоения резко выделяются трагические события — убийство Давыдова и Нагульнова. Об их последнем дне сказано кратко: «На этом и кончился исполненный больших и малых событий день в Гремячем Логу».

Хроникальность сюжетной канвы первой книги, ее стремительное движение не мешают воплощению широты и глубины происходящих в Гремячем Логу социально-психологических перемен. Народ (Гремяченские казаки, крестьянство) — в его решающих общественных выступлениях раскрывается писателем в массовых сценах: собраниях бедноты, в «бабьем бунте», в столкновении Давыдова с покосчиками и даже на тайных сходках, которые сколачивает Половцев. Проявивший себя великолепным мастером разнообразных групповых портретов в «Тихом Доне», М. Шолохов подтверждает свое мастерство и в «Поднятой целине». Писатель пластично сочетает в групповом портрете противоположные начала: драматическое и комическое, серьезные раздумья и безудержную шутку, мрачность и легкую веселость души.

Раскрывая многоликое народное бытие, М. Шолохов показывает, что коренная перемена в жизни деревни, поиски новых форм коллективного производства остро осознавались «снизу», в глубине хлеборобов, землепашцев. Решение «сверху» о колхозах в принципе совпадало с их чаянием. Один из собравшихся объясняет Давыдову: «Я сам до колхозного переворота думал Калинину письмо написать, чтобы помогли хлеборобам начинать какую-то новую жизнь». Мучительно раздумывая о будущем колхозе, казаки, как дети, могут неожиданно отдаться веселью. «Позади заиггокали, загомонили, но Любишкин повел кругом суровым взглядом, и опять стало слышно, как с тихим треском горит в лампе фитиль». Драматические события, всплеск озлобленности нередко вершатся приливом доброго расположения. Это особенно хорошо видно в сценах «бабьего бунта» и последовавшего за ним очередного собрания. Наступая на Нагульнова, заслонившего амбары с семенным зерном, самые яростные «бунтари» гневно обвиняют его, грозящего пустить против толпы оружие: «Ты противу кого идешь? Противу народа!» А за угрожающими репликами последовали и действия: Давыдова избили. Учинили расправу и над Разметновым. Неподдельный, нестерпимый стыд испытали казаки на следующий день. Среди них была Настенка Донецкова.

Теперь «закутанное лицо Настенки горело огнем великой стыдобы. Все собрание смотрело на нее, а она, потупившись от смущения и неловкости, только плечами шевелила...». Анонимный голос, выразивший общее настроение, проникновенно покаялся: «Любушка Давыдов!.. Народ тут волнуется... и глаза некуда девать, совесть зазревает... и бабочки сумянутся...» В этой корявой реплике — «глас народа». Потому инцидент был исчерпан.

Взросшее самосознание казаков проявляется и у тех, кто противился колхозам, кого удалось Половцеву и Якову Лукичу вовлечь в тайный «Союз освобождения Дона». Никита Хопров в годы гражданской войны, уклонившись от службы в Красной Армии, был мобилизован в карательный отряд, участвовал в расправе над рабочими, живя под постоянным страхом разоблачения. Никита все-таки решительно выступил против заговора. «Я против власти не поднимаюсь и другим не советую». Поучительный урок дает Половцеву «малого роста казачок, годов сорока на вид, с кучыми золотистыми усами». «Вы, товарищ бывший офицер, на наших стариков не пошумливайте, вы на них и так предостаточно нашумелись в старую время. Мы при советской власти стали непривычными к таким обращениям, понятно вам?» Другой казак поддержал товарища: «...у меня сын в Красной Армии, и, значит, я своих прав голоса достигну. Мы не супротив советской власти, а супротив своих хуторских беспорядков».

М. Шолохов показывает не только классовую расстановку сил в период коллективизации, но тот внутренний, психологический переворот, который совершается в душе людей. Они, прожившие более 10 лет при советской власти, не могут подняться на борьбу с нею, близкой и родной.

Массовые сцены первой книги «Поднятой целины» — основная пружина в развитии сюжета, его главные и напряженные узлы. Будучи событийно самостоятельными, они вместе с тем преемственно связаны между собой. В массовых сценах с их порой неуправляемым и стихийным демократизмом отчетливо выделяются свои лидеры, ведущие, своеобразные солисты. Собрания бедноты поочередно ведут гремяченские коммунисты Давыдов, Нагульнов и Разметнов. Их отношения с толпой, однако, неоднозначны. В первых собраниях Давыдов увлекает за собой коллектив. В «бабьем бунте» он сопротивляется разъяренным женщинам, уступив роль лидера дородной и яростно неутомимой старухе Игнатенковой, «с гневно дрожащей бородавкой на носу», и Настенке Донецковой. Утраченную роль вожака Давыдов вновь обретает после окончания «бабьего бунта». Давыдов сохраняет высокий статус воспитателя масс. Он говорит собравшимся: «Большевики не мстят, а беспощадно карают только врагов, но вас, хотя вы и вышли из колхоза, поддавшись уговорам кулаков, хотя вы и расхитили хлеб и били нас, — мы не считаем врагами. ...и мы к вам административных мер применять не будем, а будем вам фактически открывать глаза».

В центре второй книги оказываются несколько героев, чьи судьбы были как бы растворены в общей массе. Теперь писатель изображает их «крупным планом», тщательно воссоздавая индивидуальность с присущими каждому «чудинками». Так совершенно неожиданно и по-новому предстают перед нами кузнец Шалый, Иван Аржанов, Устин Рыкалин. Каждый из них раскрывается в общении с Давыдовым, который выступает и собеседником, и человеком, через восприятие которого мы по-новому видим этих казаков. Развернутые психологические характеристики персонажей имеют свою оригинальную структуру, обладая сложным разнохарактерным содержанием. Шалый, например, проявляет тонкое чувство собственного достоинства, усмешливую иронию по отношению к чинушам, приезжающим из города учить «темных» казаков культуре. Его рассказ об уполномоченном полон не только юмористических деталей, но и ядовитой насмешки над недалеким чиновником. Шалый обескураживает Давыдова своей наблюдательностью и мудростью, позволившими ему самостоятельно и незаметно провести расследование загадочного убийства Хопровых и найти преступников. Шалый разгадал и двойную жизнь Островного, а также нашел в себе смелость прямо и жестко сказать Давыдову горькую, позорящую его как руководителя правду.

В неожиданно драматическом свете предстает перед Давыдовым и Иван Аржанов. Двенадцатилетним подростком выполнил Иван предсмертную просьбу отца: застрелил его обидчика Аверьяна и его брата. С того времени и стали люди замечать в подростке некую странность, «чудинку», — результат предельного душевного напряжения. Однако Иван Аржанов не превратился в угрюмого молчуна. Напротив, драма, пережитая им в отрочестве, научила его видеть и понимать людей неоднозначно. С философской назидательностью подчеркивает он самобытность каждого человека: «Милый человек мой, председатель, а вот лиши ты человека любой чудинки, и будет он голый и скучный, как вот это кнутовище». О том же, в сущности, напоминает и Устин Рыкалин, столкнувшийся с Давыдовым на покосе и преподавший председателю наглядный и поучительный урок демократии.

Да и сам Давыдов предстает во второй книге в ином аспекте: в отношениях с Лушкой и Варей Харламовой. В развитии образов Нагульнова и Разметнова тоже происходят заметные перемены. Мягкий, улыбчивый Разметнов наделяется более зорким взглядом, нежели напряженный, всегда подозрительный к «контре» Нагульнов. Это не он, а Разметнов заметил нерабочие руки заготовителей скота и усомнился в их профессии. Вместе с тем и у него Шолохов обнаруживает комическую «чудинку»: тягу к голубям и ненависть к хуторским котам. «Голубиные» страсти Разметнова — реакция неутоленной тоски по семейному счастью, которого он лишен.

Рядом с Давыдовым и Разметновым Макар Нагульнов в первой книге выделяется особой суровостью и резкостью. Он не признает разумной середины, не идет на компромиссы. И если в общем философском плане горячая, безраздельная вера Нагульнова в мировую революцию вызывает у автора и читателя симпатию, то в острых, напряженных обстоятельствах отношение к окружающим людям Нагульнова часто пугает своей жестокостью. Не случайно в самом начале романа Шолохов через отношение секретаря райкома Корчжинского определяет основную доминанту натуры Нагульнова: «краснознаменец, резковат, весь из углов, и... все острые...». Эту характеристику Нагульнов полностью подтверждает в один из кульминационных моментов — в условиях раскулачивания. Потрясенный человеческой болью тех, кто подвергся этому крайнему воздействию, Андрей Разметнов отказывается от участия в нем. Вот тогда и обнаруживаются все «углы» натуры Нагульнова, с его непримиримостью к собственности, к «контрам». Его необузданный темперамент, ослепленный ненавистью, неразборчивый в средствах, представляет очевидную опасность: «Жа-ле-е-шь? Да я... тысячи станови зараз дедов, детишков, баб... Да скажи мне, что их надо в распыл... Для революции надо... Я их из пулемета...» К счастью, такой ситуации не представилось, да и не могло понадобиться революции уничтожение «дедов, детишков, баб».

Рисуя своего героя аскетом и ригористом, М. Шолохов не умалчивает о других его качествах. Аскетизм, фанатическая сосредоточенность Нагульнова на «мировой революции», постоянная готовность искоренять «контру» сочетаются в нем с большой искренностью, самоотдачей труду, с умением заметить юмористическое в самых неожиданных обстоятельствах. Избив Банника, посадив в кутузку других казаков, не желающих сдавать семенное зерно, Макар, весело усмехаясь, отшучивается: «Кабы из каждой контры после одного удара наганом по голове по сорок пудов хлеба выскакивало, я бы всю жизнь тем и занимался, что ходил бы да ударял их!» Несмотря на суровость, подчас жестокость, Макар Нагульнов обладает нежной, незащищенной душой. Он глубоко и преданно любит свою непутевую, распутную жену. Его чувство прорывается в момент их окончательного расставания. В свете одиночества Нагульнова понятно и его увлечение английским языком, петушиным пением, привязанностью к деду Шукарю.

Писатель отнюдь не идеализирует (в чем упрекают его в последнее время) своих героев. Он рисует их такими, какими сформировала их эпоха, суровая, противоречивая, во многом трагическая, но, безусловно, одухотворенная высокой идеей, искренним энтузиазмом народа. И не вина народа, что строительство новой жизни часто омрачалось тяжелыми отступлениями и потерями. Полно и всесторонне раскрывая внутренний мир героев, Шолохов, несомненно, пробуждает доверие к их опыту,

к их сознанию. Одновременно в романе есть явно критическое осмысление перегибов руководства.

Шолохов одним из первых осветил сложное формирование самих принципов иного, по сравнению с фронтовыми, поведения начальства. В лице Давыдова — перед нами выразительный пример несочетаемости отжившего командно-бюрократического подхода к делу и нового, опирающегося на инициативу «снизу», на интересы широких масс, на учет их конкретного опыта. Сшибка двух начал в одном человеке особенно сильно проявилась на покосе — в столкновении Давыдова с колхозниками, устроившими себе в разгар покоса выходной. Давыдов сумел понять недопустимость и побороть свои высокомерные замашки, приказной тон, резко изменить отношение к покосчикам. Товарищеским участием он добился того, что работа не остановилась.

В критике сложилась традиция: признавая целостность романа, все-таки отмечать специфику каждой книги в отдельности. Одно из различий находят обычно в присутствии личности автора, в лиризме, в поэтизации пейзажа, которые якобы усиливаются во второй книге. Между тем стремительность развития действия, острота социальных конфликтов первой части романа не исключают авторского начала, размышлений писателя, философской насыщенности картин природы. Не исключают, потому что все определено общей концепцией жизни.

Девятнадцатая глава, где писатель раскрывает мучительные размышления Кондрата Майданникова о своей жизни, о колхозе, открывается символической зарисовкой: «На север от Гремячего Лога далеко-далеко за увалами сумеречных степных гребней, за логами и балками, за сплошняками лесов — столица Советского Союза. Над нею — половодье электрических огней. Их трепетное голубое мерцание заревом беззвучного пожарища стоит над многоэтажными домами, затмевая ненужный свет полуночного месяца и звезд...» «В Гремячем же Логу ночью стынет глухая тишина. Искрытся пустынные окрестные бугры, осыпанные лебяжьим пухом молодого снега. В балках, на сучьях по бурьянам пролиты густо-синие тени... Черной свечой тянется к тягостно высокому черному небу раина, растущая возле сельсовета». Вот они, отчетливые противоположности. Москва залита светом, живет ночью — в Гремячем Логу «стынет глухая тишина». Но столица закована в камень, а на Дону — «пустынные окрестные бугры» осыпаны «лебяжьим пухом молодого снега». Отдельные контрастные элементы связаны между собой причинно-следственной зависимостью: «...на вышнем холодном ветру, в озаренном небе трепещёт и свивается полотнище красного флага. Освещенное снизу белым накалом электрического света, оно кипуче горит, струится, как льющаяся алая кровь. Коловертью кружит вышний ветер, поворачивает на минуту тяжело обвисающий флаг, и он снова взвывается, устремляясь концом то на запад, то на восток, пылает багровым полымем восстаний, зовет на борьбу».

И обреченно видится гремяченская ночь: «густо-синие тени», «черной свечой тянется к тягостно высокому черному небу раина»... и только «на зорьке, когда с севера, из-под тучи, овеявая снег холодными крылами, прилетит московский ветер, зазвучат в Гремячем Логу утренние голоса жизни; зашуршат в левадах голые ветви тополей, зачирикают, перекликаясь, зазимовавшие возле хутора, кормившиеся ночью на гумнах куропатки. Замычат телята, яростней вскличутся обобществленные кочеты, потянет над хутором терпко-горьким кизяшным дымком». Сложные драматические мотивы этой картины животворно смягчаются вмешательством автора, его любовью к своему краю. В самый напряженный момент иступленной схватки света и тьмы зазвучал мягкий, доверительный, уверенный в своей силе и правоте мудрый голос самого писателя: «Вслушайся в мнимое безмолвие ночи, и ты услышишь, друг, как заяц на кормежке гложет, скоблит ветку своими желтыми от древесного сока зубами. Под месяцем неярко светится на стволе вишни янтарный натек замерзшего клея. Сорви его и посмотри: комочек клея, будто вызревшая нетронутая слива, покрыт нежнейшим дымчатым налетом». Во второй книге голос автора приобретает диалогическую окраску, с устной интонацией. «А ведь неспроста Давыдов в разговоре с Варей случайно обмолвился, что счастье его «осталось за кормой». А после трагической гибели Давыдова и Нагульнова автор открыто в скорбно-торжественной интонации обращается к читателю: «Вот и отпели донские соловьи дорогим моему сердцу Давыдову и Нагульнову, отшпектала им поспевающая пшеница, отзвенела по камням безымянная речка, текущая откуда-то с верховьев гремячего буерка... Вот и все!»

Традиционный пейзаж с могильным курганом, открывающий тридцать четвертую главу романа, воспринимают в соотношении с глубокими душевными переживаниями Нагульнова, исключительно из партии и решающего покончить с собой. В самом образе кургана и в мрачно-трагедийном колорите погоды видится отражение безысходного горя героя. Однако значение созданного тем не исчерпывается. Четко слышится аккорд философских обобщений. Индивидуальная жизнь человека может попасть в смертельный тупик, но вечная жизнь не затухает, не слабеет. Пройдут войны, сгладятся противоречия, люди обретут утерянное достоинство, веру в идеалы, справедливость и равенство. Ибо не может погибнуть народ, как и природа. И олицетворением этого могущества становится величественный курган, над головой которого пролетели века истории, приходили и уходили поколения. А он, как и прежде, несокрушим: «Точат заклекую насыпную землю кургана суховеи, накаляет полуденное солнце, размывают ливни, рвут крещенские морозы, но курган все так же несокрушимо властвует над степью, как и много лет назад, когда возник он над прахом убитого и с бранными почестями похороненного половецкого князя...»

Живя на заре новой эпохи, первые колхозники многое пережили, много потеряли. Залогом благополучного будущего, которое они ищут, является, однако, сама красота мира: весенний ковер дружно зеленеющих пшеничных полей, проселочные дороги, омытые дождем. «Вся природность стоит за советскую власть, этак когда же дождешься износу ей?.. Никакие Половцевы не устоят, какого бы ума они ни были». Такими неутешительными для себя размышлениями Якова Островнова завершается первая книга «Поднятой целины». И то, что пугает врагов советской власти, во второй части «Поднятой целины» окрасится в самые радужные тона.

Последующее за рассказом о гибели главных героев воспринимается эпилогом воссозданной в романе жизни. И здесь роль пейзажа очень существенна. Он исполнен предчувствия грядущих величественных и драматических свершений. «Далеко за Доном громоздились тяжелые гроззовые тучи, наискось резали небо молнии, чуть слышно подгромыхивал гром». В одночасье постаревший Андрей Разметнов, пришедший на могилу своей незабвенной жены Евдокии, долгим суровым взглядом всматривался в горизонт, откуда, «будя к жизни засыпающую природу, величаявая и буйная, как в жаркую летнюю пору, шла последняя в этом году гроза».

Сложные чувства переживает читатель: невосполнимая утрата близких и дорогих героев, горячее сопереживание всему тому, о чем поведал писатель, наслаждение глубиной и правдой многокрасочной народной жизни, созданной писателем. Роман, действие которого не охватывает и года, читается как суровая и добрая, сложная и прекрасная, единственно ценная для каждого из нас книга.

СОВЕТУЕМ ПРОЧИТАТЬ

Бирюков Ф. Г. Художественные открытия Михаила Шолохова.— М., 1976.

«Тихий Дон», по словам писателя, рос из «Донских рассказов». Поэтому большое место в книге отведено раннему периоду творчества писателя, прослеживается его путь к созданию шедевров — романов «Тихий Дон» и «Поднятая целина». Автор обращает внимание на поиск писателя своих героев в самой сложной, противоречивой жизни казачества в период гражданской войны.

Литвинов М. «Поднятая целина» М. Шолохова.— М., 1975.

Эта книга о поэтике М. Шолохова. В ней содержится текстуальный анализ романа, исследуется яркая стилистическая палитра Шолохова-художника.

Мировое значение творчества М. Шолохова: Материалы и исследования.— М., 1976.

Книга определяет место Шолохова в истории мировой литературы, она знакомит читателей с интересными наблюдениями советских и зарубежных

литературоведов о произведениях писателя, о тех традициях, которые развивают современные художники слова.

Слово о Шолохове.— М., 1973.

В книге собраны воспоминания советских и зарубежных литераторов о Шолохове, приводятся их высказывания о его писательском мастерстве.

ПОЭТИЧЕСКАЯ ЛЕТОПИСЬ А. ТВАРДОВСКОГО

«ВАСИЛИЙ ТЕРКИН», «ЗА ДАЛЬЮ — ДАЛЬ», «ПО ПРАВУ ПАМЯТИ»

Не многие литературные герои удостоены памятников: испанский идалго Дон Кихот великого идеалиста Сервантеса; пылкий, честолюбивый гасконец д'Артаньян неистощимого автора приключений Дюма, самозабвенно любящая Русалочка печального сказочника Андерсена... Скоро будет изваян из бронзы или из камня рядовой Великой Отечественной Василий Теркин.

Создатель этого образа крупнейший поэт современности Александр Трифонович Твардовский (1910—1971) был далек от мира фантазий и мечтаний. Реальная суровая жизнь стала источником вдохновения художника. Да и Василий Теркин — «просто парень сам собой он обыкновенный».

Скажем сразу, памятник Василию Теркину решено соорудить потому, что он давно и повсеместно стал любимым героем, национальным достоянием. Трудно, пожалуй, в советской литературе назвать другой персонаж такой общенародной популярности. Постараемся понять, почему так произошло. Ответ найдем в поэме Твардовского «Василий Теркин».

Начнем с истории рождения героя. Твардовский писал поэму не в уютном кабинете, а «украдкой // На войне под кровлей шаткой, // По дорогам, где пришлось, // Без отлучки от колес, // Иль зубами сняв перчатку, // На ветру, в лютой мороз...».

Начало и конец поэмы совпадают со временем военного лихолетья (1941—1945). Вот что говорит автор:

С первых дней годины горькой,
В тяжкий час земли родной,
Не шутя, Василий Теркин,
Подружились мы с тобой.

И завершает:

Теркин, Теркин, в самом деле,
Час настал, войне отбой.
И как будто устарели
Тотчас оба мы с тобой.

Великая Отечественная, грянувшая 22 июня 1941 года, привала на фронт и Твардовского. Сотрудничая в армейских многотиражах, максимально приближенных к передовым позициям, поэт создавал стихотворения, репортажи, зарисовки, в которых достоверно воссоздавал эпизоды войны, думы, мечты, переживания солдат. Все это еще безотносительно к поэме как целостному творению. Позднее он увидел, «как много ... было сделано для будущего «Теркина» без мысли об этом».

В 1942 году, приехав в Москву и в очередной раз просматривая свои записи, газетные материалы, Твардовский вдруг «увидел» поэму. «Сразу было написано вступление о воде, еде, шутке, правде». И работа пошла. Осенью одна из армейских газет сообщала: «Александр Твардовский написал новую поэму «Василий Теркин». Сегодня мы начинаем печатать эту поэму». В 1943 году поэт завершил ее. Однако читатели не согласились с ним: «Очень огорчены Вашим заключительным словом, после чего не трудно догадаться, что Ваша поэма закончена, а война продолжается. Просим Вас продолжить поэму, ибо Теркин будет продолжать войну до победного конца».

Эти бесхитростные пожелания, по сути, явились примером глубокой связи литературы с народом, еще одним доказательством громадной роли искусства в процессе сурового испытания. И Твардовский понял необходимость подчиниться воле читателей: герой перестал быть только порождением его творческой фантазии. Он стал «участником» в борьбе с немецкими захватчиками, национальным героем.

Твардовского-поэта всегда интересовала судьба своей страны на крутых поворотах и переломах истории. В конце 20 — начале 30-х годов молодой автор создал поэтическую картину того непростого и нелегкого, что входило в русскую деревню в эпоху коллективизации («Сельская хроника», «Страна Муравия»). В Великой Отечественной вновь решалась судьба народа. Об этом и написана поэма «Василий Теркин». Глобальность исторических событий, определивших тему и содержание «Василия Теркина», обусловила жанр, композицию произведения.

Художник самобытной, яркой, пронзительной лиричности, А. Твардовский обладал вместе с тем мощным эпическим даром отражения жизни.

Лиро-эпический характер авторских обобщений сказался на композиции поэмы. Исследователи называют ее «хроникальной», «свободной», а сам автор сближал с летописной: «некая летопись — не летопись, хроника — не хроника». Она состоит из 25 внутренне законченных глав: «На отдыхе», «Перед боем», «Теркин ранен», «Два солдата», «Поединок» и т. д. Твардовский говорил: «Я принял за принцип композиции ... стремление к известной законченности каждой отдельной части, главы, внутри главы — каждого периода, строфы и строчки. Я должен был иметь в виду читателя, который, хотя бы и незнаком был с предыдущими

главами, нашел бы в данной, напечатанной сегодня в газете, главе нечто целое, округленное». Главы эпического характера завершаются искрометной, озорной главкой «В бане». Сквозь добродушно-ироническую интонацию виден ее глубокий смысл. Баня для русского человека неизмеримо больше, чем обычная гигиеническая процедура. Она не только моет тело, она лечит душу. Образ бани как великого чистилища уходит корнями к русской культурно-бытовой традиции. Советские бойцы, одолев врага, сдирают с себя все тяготы, грязь, пот, кровь — смывают чистой жгучей банной водой, лихо отпариваются березовыми вениками, чтобы обновленными, возрожденными вступить в мирную жизнь.

Событийные главы перемежаются своеобразными лирическими отступлениями, названными предельно просто: «От автора», «О себе», «О войне». В них лирический герой высказывает мысли о «малой» и «большой» родине, о долге перед ней, об ответственности каждого «за Россию, за народ и за все на свете». Здесь он формулирует свои идейно-художественные задачи, поясняет особенности характера героя, комментирует происходящее. Словом, размышляет, говорит с читателем правдиво и откровенно, делится тревогами и надеждами.

После сказанного читатели могут усомниться: а поэма ли «Василий Теркин»? Может быть, цикл, сборник стихов о войне, о бойцах, о Теркине? Тем более, сам автор как будто подводит нас к такому восприятию произведения, подчеркивая его необычность: «книгу с середины и начнем, без начала, без конца, без особого сюжета...».

Но такое признание делается не без лукавства. «Василий Теркин» не сборник зарисовок, репортажей. Это цельное поэтическое произведение, внешне и внутренне прочно связанное идейно-художественное единство, в котором все на своих местах: начало, развитие, завершение действия; разные грани широчайшей многоцветной картины — жизни народа на войне. Герои в поэме Твардовского, однако, не только воюют. Они смеются, любят, пишут письма, рассказывают друг другу байки, мечтают о мирной жизни, поют, пляшут. Твардовский-реалист органически объединяет быт и высокий полет мечты, трагедию и юмор, бои и отдых, гибель и жизнь, безоглядное мужество и ужас перед смертью. Рядом с бойцами, хотя и в глубоком тылу, живут и трудятся для победы старики, женщины, своей любовью и верностью вдохновляя солдат на мужество:

Да, друзья, любовь жены,—
Кто не знал — проверьте,—
На войне сильней войны
И, быть может, смерти.

Народное бытие в суровые годы энциклопедически освещено в исторически последовательном движении. В развитии сюжета, обусловленном военными событиями, можно вычленить три этапа.

Начало совпадает с самым трудным и трагическим временем — периодом отступления. Не для красного словца писал поэт о правде сущего, «как бы ни была горька» она: «Как от западной границы // Отступал к востоку он; // Как прошел он, Вася Теркин, // Из запаса рядовой, // В просоленной гимнастерке // Сотни верст земли родной».

Ни на одно мгновение ни герой, ни автор не теряли, однако, уверенности, что «Срок придет, назад вернемся, // Что отдали — все вернем».

Характер героических событий начинает заметно меняться примерно с глав «Гармонь», «Два солдата». Здесь вырисовывается граница второй части произведения — появляется новое дыхание в битве с захватчиками. Хотя враг еще силен и опасен, наступление его остановлено окончательно. Эта мысль наиболее ярко выражена в одной из лучших главок — «Поединок». Схватка Теркина с фашистом многозначна, конкретна и обобщенно-символична, поскольку олицетворяет столкновение двух враждебных сил, предвещает окончательный итог сражения:

Как на древнем поле боя,
Грудь на грудь, что щит на щит,—
Вместо тысяч бьются двое,
Словно схватка все решит.

Одолел Теркин вонючего фашиста: «Немец охнул и обмяк». Философское осмысление борьбы с фашизмом продолжено примерно до главки «О любви». Далее следует поэтический отклик на самый радостный этап войны — изгнание гитлеровских войск за пределы Родины и освобождение от них Европы: «В наступлении», «По дороге на Берлин». Таковы реальные указатели победного шествия Красной Армии, чем и завершается «книга про бойца».

Отбор и распределение событийного материала определяет последовательную логику сюжета. Поэтому, на наш взгляд, правомернее говорить не о «свободной», «фрагментарной», а замкнуто-кольцевой композиции поэмы. В самом деле, начинается и завершается она лирическими отступлениями «От автора», имеющими тесную смысловую связь между собой. Далее главы расположены так, что образуют своеобразные концентрические круги: первая и последняя («На привале» — «В бане»); 3-я и 22-я («Переправа» — «На Днепре»); 8-я и 21-я («Два солдата» — «Дед и баба»); 10-я и 18-я («Поединок» — «Смерть и воин») и т. д. Столь же гармонично «расположены» и лирические отступления «От автора»: два из них — в первой половине поэмы, два — во второй. В центре — «О себе», где поэт рассказывает действительно о себе — реальном участнике войны, переживающем общее горе.

Композиционные связи углубляются идейно-стилевыми. Пафос поэмы «Василий Теркин» передан в афоризмах типа: «Бой идет

святой и правый, // Смертный бой не ради славы, // Ради жизни на земле». Другой сквозной мотив: «Грянул год, пришел черед, // Нынче мы в ответе // За Россию, за народ и за все на свете». Постоянен мотив — «Сторона моя родная», «Мать-земля моя родная, Сторона моя лесная». Наконец, образ «Матери-России» одухотворяет все события поэмы, придавая ей интимно-личностное и одновременно обобщенное, всем дорогое звучание:

Мне не надо, братцы, ордена,
Мне слава не нужна.
А нужна, больна мне родина,
Родная сторона.

Отношение к родной стороне героя и автора выражено подвижно: от чувства горькой скорби за оставленную врагу землю («Сторона моя родная // Показалась сиротой») к страстной клятве освободить ее («Мать-земля моя родная, // Сторона моя лесная, // Край, страдающий в плену! // Я приду — лишь дня не знаю, // Но приду, тебя верну»), а затем и к радостной встрече после победы:

Мать-земля моя родная,
Сторона моя лесная,
Приднепровский отчий край,
Здравствуй, сына привечай!
Я иду к тебе с востока,
Я тот самый, не иной.
Ты взгляни, вздохни глубоко,
Встреться наново со мной.

В предпоследней главе «По дороге на Берлин» скромная «сторона родная» вырастает до образа далекого Отечества, гордо встает Россией:

Мать-Россия, мы полсвета
У твоих прошли колес,
Позади оставив где-то
Рек твоих раздольный плес.
С Волгой, древнею Москвою
Как ты нынче далека,
Между нами и тобою —
Три не наших языка.

«Василий Теркин», без сомнения, поэма, обладающая редкой глубиной и самобытностью. Молодой Твардовский заявил о себе как о крупнейшем художнике слова, вдохновенном первооткрывателе великой темы.

Поэма «Василий Теркин» неразрывно связана со всем творчеством А. Твардовского: «Дом у дороги», «За далью — даль» и др.

Так, в основе их лежит мотив дороги. Василий Теркин вместе с народом прошагал «от западной границы // До своей родной столицы. // И от той родной столицы // Вспять до западной границы, // А от западной границы // Вплоть до вражеской столицы». Сквозной мотив пути обуславливает и построение новой поэмы.

Однако между «Василием Теркиным» и «За далью — даль» различия более существенны, нежели сходство. В поэме «За далью — даль» событийный сюжет ослаблен до минимума. Просто путевые зарисовки, впечатления, раздумья человека, следующего от Москвы через всю Сибирь... И все-таки поэма полна драматизма, высокой напряженности столкновений. Все острые противоречия, составляющие конфликтный узел, происходят в сознании или памяти автора, едущего на Дальний Восток. Вследствие этого «За далью — даль» можно, на наш взгляд, назвать поэмой размышлений. Лиро-эпический характер поэмы дает возможность слить воедино и голос автора и величественное звучание окружающей реальности. В этом русле перед читателем зримо открываются необъятность и величие Родины:

...А там еще другая даль,
Что обернется далью новой.

И наконец, конечная цель поездки:

Не просто край иной, далекий,
А Дальний, именно Восток.

Пространственные дали осмысляются поэтом во временной длительности и философско-нравственном значении, где Волга, например, «звание матушки носила // В пути своем не век, не два — // На то особые права — // Она, // Да матушка-Россия, // Да с ними матушка-Москва». Могучий Урал в сознании поэта связывает в единый узел прошлое, настоящее и будущее: «Урал! Завет веков и вместе — // Предвестье будущих времен, // И в наши души, точно песня, // Могучим басом входит он — // Урал», «Ровесник древней нашей славы // И славы нынешней творец». Особое место в этом многомерном пространстве занимает Сибирь, раздвигая границы его до космических масштабов — «Звездная Сибирь»:

Край, где несметный клад заложен
Под слоем — слой мощней вдвойне.
Иной еще не потревожен,
Как донный лед на глубине.

Вместе с тем Волга, Урал, Сибирь, Ангара, Байкал и другие регионы — емкие метафоры, отражающие историческую судьбу великого народа, с ее трудностями и грандиозными ошибками. Именно поэтому размышления лирического героя столь

напряженны и драматичны. События самого узкого, частного, личного характера соотнесены с историческим прошлым, полным трагедийного накала. Неожиданная встреча на таежной станции Тайшет с другом ранней юности, незаконно репрессированным в 30-х годах и сейчас возвращающимся обратно, вызывает образ-символ сложной исторической эпохи:

И вспомнил я тебя, друг детства,
И тех годов глухую боль.

В центральной главе «На Ангаре», связанной темой звездного будущего, поэт вспоминает еще одного друга, чья жизнь неотделимо слилась с историей, революцией, литературой, победами и ошибками и боль утраты которого до сих пор не затихает в душе поэта:

Как мне тебя недоставало,
Мой друг, ушедший навсегда!..
Кто так, как ты, еще на свете
До слез порадоваться мог
Речам, глазам и людям этим!
Зачем же голос твой умолк?..

Личные воспоминания преобразуются в яркие картины ми-нувшего, связанные с драматическими обстоятельствами и послед-ствиями эпохи культа личности Сталина:

Так это было. Четверть века
Призывом к бою и труду
Звучало имя человека
Со словом Родина в ряду.
Мы звали — станем ли лукавить? —
Его отцом в стране-семье.
Тут ни убавить,
Ни прибавить,—
Так это было на земле.

Не убегая от прошлого, лирический герой оценивает и отста-ивает гордость человека, пережившего вместе с народом суровые годы и сопричастного к великим свершениям:

Да, все, что с нами было,—
Было!
А то, что есть,—
То с нами здесь.

Уже в этих воспоминаниях рядом с величественным и скорб-ным прошлым, отдельными судьбами лучших людей, друзей дет-ства и молодости, ощущается незаурядная фигура самого лири-ческого героя. Масштаб его личности под стать эпическим событи-ям, которые он пропускает через свое сознание:

Да, я причастен гордой силе
И в этом мире — богатырь.
С тобой, Москва,
С тобой, Россия,
С тобою, звездная Сибирь!

На душе лирического героя — дополнительное бремя: он поэт. А следовательно, несет особую ответственность за все, что происходит в мире, его долг говорить правду во имя будущего, во имя потомков:

Кому другому, но поэту
Молчать потомки не дадут.
Его к суровому ответу
Особый вытребует суд.
Я не страшусь суда такого
И, может, жду его давно,
Пускай не мне еще то слово,
Что емче всех, сказать дано.
Мое — от сердца — не на ветер,
Оно в готовности любой;
Я жил, я был — за все на свете
Я отвечаю головой.

Таким образом, перед нами поэма особой пространственно-временной емкости. Путешествие автора, в котором сливаются три ипостаси: поэт, рассказчик (повествователь) и лирический герой,— длится десять суток в настоящем времени. Но вбирает в себя два последних века страны, десятилетия героев и автора, намечаются перспективы будущего.

Емкость и глобальность времени, пространственный размах, воплощенный в поэме «За далью — даль», определили еще одну ее особенность — тип попутчика лирического героя. Хотя поэма, как и предыдущие, густо населена, постоянным ее героем является лирический герой, выбравший вне сюжетного собеседника — читателя:

Читатель!
Друг из самых лучших,
Из всех попутчиков попутчик,
Из всех своих особо свой.
Всего героев — ты да я,
Да мы с тобой.

Твардовский по самому складу своего дарования всегда ориентируется на диалог. Общение с читателем хорошо видно в «Стране Муравии», «Василии Теркине». В поэме «За далью — даль» эта направленность приобретает особое значение.

Впервые здесь выступает читатель разноликий. Действительно,

разговоры с читателем насыщены контрастными, то ироническими, то шутивными, то серьезными интонациями:

Я не о том совсем мечтаю,
Чтоб был читатель волевой,
Что, не страшась печатной тины,
Вплоть до конца несет свой крест.
Нет, мне читатель слабовольный,
Нестойкий, пуганный милей...

Но в конце концов беседа с читателем достигает глубокой доверительности и откровения. Поэт дорожит его мнением, ждет и от него того же:

И если доброй ты души,
Ты на меня не ополчайся
И суд свой править не спеши...

В противном случае творчество теряет смысл:

Ты — мой.
И холод по спине,
А вдруг такого потеряю?
Тогда конец и горе мне.

На высокой ноте расставания с другом-читателем завершает-ся поэма:

Конца пути мы вместе ждали,
Но прохлаждаться недосуг.
Итак, прощай.
До новой дали.
До скорой встречи,
Старый друг!

«За далью — даль» воедино сливает эпически прекрасный, многогранный образ Родины, в ее историческом движении, с гигантскими достижениями и горестными утратами разного времени, с правдой о человеке. Завершая произведение, автор полушутливо, полуиронично, но весьма сурово оценивает свой труд:

.. не ярки краски
И не заманчив общий тон,
Что ни завязки,
Ни развязки —
Ни поначалу, ни потом...

«За далью — даль» — новый этап в развитии поэтического мастерства Твардовского, в том числе поэтического языка. Отметим отдельные достижения в последней области. А. Твардовскому,

поэту народной глубинки, кажется, и нет нужды заботиться о яркости, сочности, многозвучности и непринужденной «народности» языка. Даже в самые напряженные моменты размышлений о трагическом прошлом поэт умеет говорить просто, выразительно, впечатляюще. Поговорки сугубо, казалось бы, бытового, разговорного характера («ни убавить — ни прибавить») наполняются высокой патетикой. Говоря о глубокой, неразрывной связанности себя, художника, с читателем, поэт с иронией обронит: «Ты да я, да мы с тобой». Не боится он и о судьбе Родины в пространстве и времени вставить: «хоть так, хоть сяк», «туда — сюда», «опыт вышел боком», «то-то и оно-то», «с бору, с сосенки народ» и т. д. Тонко чувствующий народную лексику, поэт охотно и мастерски использует и так называемую производственную:

Борта машин, и стрелы кранов,
И экскаваторов ковши...

Поэма «За далью — даль» была тепло встречена критикой и читателями. Так, в одной из статей А. Сурков писал, что А. Твардовский в ней сумел «встать над всем, что было раньше, не отрякаясь от самого себя, от своей природы и породы, найти новые краски и новые композиционные сюжеты и жанровые возможности для выражения уже совершившегося факта нового видения мира».

Создавая поэтическую летопись грандиозного пути, пройденного нашей страной после Октября, Твардовский, как никто, впечатляюще ярко воплотил мощь, размах достижений и побед, не забывая при этом об отступлениях от ленинских заветов, о периоде жестокого произвола, болезненно ударившего по судьбам тысяч «отцов» своего поколения. Какую долю «отец народов» уготовил их «детям» — эта проблема стала центральной в последней поэме «По праву памяти» (см.: Знамя. — 1987. — № 2; Новый мир. — 1987. — № 3), написанной в конце 60-х годов, но опубликованной два десятилетия спустя. В центре — сложное время, когда острая, принципиальная критика прошлого стала затухать, а вместо нее все отчетливее проступало славословие по поводу «возрождения» современности, очищенной якобы от последствий кulta личности, когда появилось явное стремление забыть, замолчать далеко неизжитую народную трагедию:

Забуты, забыты велят безмолвно,
Хотя в забвеньи утопить
Живую боль и чтобы волны
Над ней сомкнулись. Быль — забыть!

«Выразительно и твердо названная «По праву памяти», поэма родилась как акт сопротивления... Всем своим содержанием поэма взрывала это молчание и была по его организаторам». (Буртин Ю. Вам из другого поколенья // Октябрь. — 1987.)

Кто прячет прошлое ревниво,
Тот вряд ли с будущим в ладу...

Последняя поэма А. Твардовского адресована современной молодежи, обращена к ее духовно-нравственным, идеологическим поискам и устремлениям. «Вам из другого поколения», взывал поэт, необходимо помнить, что история не делится на отрезки, события ее не распределяются по чинам и званиям: каждый отвечает за все, что было в прошлом, совершается в настоящем и произойдет в будущем:

Давно отцами стали дети,
Но за всеобщего отца
Мы оказались все в ответе,
И длится суд десятилетий,
И не видать еще конца.

«Поэма-воспоминание, поэма-исповедь стала воззванием, обращением к народу,— воспрянуть духом, раскрепостить сознание и чувство и возродить достоинство человека...». (С у б о т и н Ал. Недосказанное жжет... // Урал.— 1987.— № 10.) Опубликованная двадцать лет спустя, поэма не потеряла своей актуальности. Напротив, зазвучала ярче, раскованней.

«По праву памяти» блестяще завершила цикл поэтических летописей А. Твардовского «о времени и о себе». Будучи небольшой по объему, она неожиданно свежо, по-новому осветила крупные давно известные произведения, выветив в них еще ярче новые дали, горизонты. Расширила и углубила представление о масштабе личности гражданина, патриота своей родины, поэта, верного реализму и правде жизни, летописца XX века.

СОВЕТУЕМ ПРОЧИТАТЬ

Македонов А. Творческий путь Твардовского: Дома и дороги.— М., 1981.

А. В. Македонов хорошо знал поэта, много лет встречался с ним на протяжении всей жизни. Книга носит обобщающий характер: «результат многолетнего изучения творчества Твардовского»,— как отметит сам автор,— она началась одновременно с первыми шагами самого поэта.

Исследуя крупные поэтические произведения поэта, критик всякий раз выявляет широкий контекст лирики. Это дает возможность глубже и многограннее увидеть каждую поэму, будь то «Страна Муравия», «Василий Теркин» или «За далью — даль».

Внимательному анализу подвергает автор книги последний период творчества Твардовского, когда он создает настоящие шедевры философской лирики «Стихи разных лет», «Памяти матери», поздняя военная лирика. Книга Македонова завершается анализом литературных взглядов поэта.

СОВРЕМЕННАЯ СОВЕТСКАЯ ПРОЗА

«Сегодня любой серьезный разговор... сводится к трем главным вопросам: первый — это шукшинский вопрос: что с нами происходит? Два другие были заданы значительно раньше: что делать и кто виноват?». (Р а с п у т и н В. Знать себя патриотом // Правда.— 1988.—24 июня.) Так верно определил В. Распутин современные искания, их притяжение к проблемам, поднятым еще русской классической литературой. Факт показательный для эпохи перестройки и гласности. Настало время осмыслить пройденный нашей страной путь, свершения и потери ее прошлого, дальнейшую поступь социалистического общества.

Советские прозаики остро чувствуют эту необходимость и осваивают новые, емкие формы художественного анализа. Здесь заключены истоки многих перспективных «поворотов» в их творчестве.

После выразительно-конкретной картины первых сталинградских боев («Горячий снег», 1969) Ю. Бондарев создал социально-философскую дилогию о сложных связях между двумя этапами истории — Великой Отечественной войны и современности: «Берег» (1975) и «Выбор» (1980). А на V съезде писателей РСФСР четко установил характерные для этих романов повествовательные принципы — «энергию анализа, синтеза, ассоциаций».

В. Астафьев неоднократно выделял интерес не к поступку, а к процессам познания мира, не к событию, а к его «философскому наполнению». В книге «Царь-рыба» (1975) все сюжетные линии и подчинены авторскому публицистически-страстному постижению противоречивого движения жизни.

Настойчиво призывал Ч. Айтматов «проявить особую заботу о морально-психологическом комплексе человеческой души». И сам реализовал этот наказ в десятках произведений. Но в романе «И дольше века длится день» (1980) размышления главного героя Едигея впервые развернуты на полстолетия и объединены с авторским представлением о далеком космическом будущем.

Открытие стремительного и часто трагического «бега времени» свойственно многим писателям. Их достижения составили яркую страницу в литературе 70-х — начала 80-х годов. В наши дни этот поиск смело продолжен. Теперь пристальное внимание обращено к истокам и характеру недавнего застоя. Атмосфера в стране активизирует такое направление творчества. Воистину, для ответа на вопрос: «Что делать?» — нужно понять, «что с нами происходит», «кто виноват».

Решить столь глобальные проблемы, разумеется, очень непросто. Достоинно воплотить в художественном тексте еще сложнее. Искусство не терпит односоставности. Воссозданная в нем жизнь

должна обладать подлинным многоструйным течением. Чем трагичнее избрана ситуация, тем глубже нужно выявить противодействующие друг другу начала, иначе теневые стороны окажутся единственным содержанием опустошенного мира и потеряют убедительность своего развенчания. Опасный просчет! Вспомнить о нем заставляют выступления последних лет некоторых литераторов. В целом, однако, современная проза пришла к серьезным обобщениям.

Значительной вехой развития стала повесть В. Распутина «Пожар» (1985). Обычно о ней почему-то говорят как о публицистическом произведении. А. Ланшиков так завершил свою оценку «Пожара»: «Лев Толстой говорил: «Ничего писатель не вправе желать зажигать. Он должен не зажигать, а сам гореть». И когда писатель «сам горит», его прямое обращение к читателю не разрушает живую ткань художественности, а органично вливается в ее жизненный состав». Что же, верно по смыслу, но отнести это рассуждение к Распутину не представляется возможным. Ведь он вовсе не от своего имени ведет речь. В повести все освещено с жизненных позиций главного героя Ивана Петровича Егорова, его выразительным, специфическим словом. Причем в момент, когда сознание этого человека, потрясенного несчастьем, трудно переплавляет прежнее решение покинуть родные места. Высокая энергия переживаний Егорова поражает смелой правдой. Личность, «сжигаемая» мучительными мыслями, всегда была завоеванием Льва Толстого. И в себе он чувствовал тот же огонь. «Пожар» рожден сходными авторскими эмоциями.

Распутин обладает утонченной способностью писать о катастрофических событиях мягко, доверительно, но с щемящей болью. Финал «Пожара» производит именно такое впечатление: «Иван Петрович все шел и шел, уходя из поселка, и, как ему казалось, из себя... Пахло смолью, но не человек в нем чуял этот запах, а что-то иное, что-то слившееся воедино со смоляным духом; стучал дятел на сухой лесине, но не дятел это стучал, а благодарно и торопливо отзывалось чему-то сердцу. Издали-далеко видел он себя: идет по весенней земле маленький заблудший человек, отчаявшийся найти свой дом, и вот зайдет он сейчас за перелесок и скроется навсегда.

Молчит, не то встречая, не то провожая его, земля». Что же случилось с чуткой и верной душой, уходящей «из себя»? Об этом повесть Распутина.

Мучительные раздумья Егорова обладают напряженной динамикой. Их исток глубоко личный. Но он лежит отнюдь не в семейной жизни героя. Впервые, может быть, писатель говорит о благоприятно сложившейся судьбе, о счастливым браке Ивана Петровича и Алены, до пожилого возраста сохранивших любовь друг к другу, вырастивших хороших, честных детей. Тем болезненнее, драматичнее воспринимает Иван Петрович окружающее его разорение. Пожар, случившийся в леспромхозовском хозяйстве, при-

обретает символический смысл: огонь довершает и высвечивает плачевное состояние поселка. Поэтому внимание Егорова свободно переключается от сиюминутных событий к давним и общим процессам. Временные и пространственные рамки повествования широко раздвинуты (соответственно логике чувств и размышлений главного героя). Распутин снова прибегнул к на редкость компактной и пластичной форме масштабного охвата действительности.

Постепенно «раскручивается» спираль горестных мыслей Егорова. «Далеко осиянные заревом» пожара избы и дома заново пробуждают всегдашнее его ощущение глубокого неудовлетворения: «Неуютный и неопрятный, и не городского, и не деревенского, а бивуачного типа был этот поселок, словно кочевали с места на место, остановились переждать непогоду и отдохнуть, да и застряли». И «чудилось Ивану Петровичу, что этот поселок, не глуша мотора, держит себя в постоянной готовности». От таких видений прямой путь к пониманию печальной истины: «Одно слово — леспромхоз — промышленные заготовки леса. Этим многое из непорядка и неурядства в устройстве и объяснялось. Лес вырубать — не хлеб сеять... <...> А лес выбрали — до нового десятки и десятки лет. Выбирают же его при нынешней технике в годы. А потом что? А потом собирайся и кочуй».

Причина, породившая все дальнейшие несчастья, проста, вытекает из механического действия — «валить лес, только валить и валить, не заботясь, останется, вырастет что-нибудь тут после них или нет». В этой обстановке: «люди... разошлись всяк по себе... отвернулись и отбились от общего и слаженного существования, которое крепилось не вчера придуманными привычками и законами». А рядом «принялись селиться люди легкие, не обзаводящиеся ни хозяйством, ни огородишком, знающие одну дорогу — в магазин: и чтоб поесть, и чтоб время от работы до работы скоротать», затем они стали «сбиваться в круг, разрастаться в нем в открытую, ничего не боящуюся и не стыдящуюся силу с атаманом и советом, правящим властью».

Печальные обобщения Ивана Петровича вытекают из конкретных фактов. Давно наблюдает он за разрушительной практикой «архаровцев» (так называли старожилы членов бригады оргнабора). Все попытки противостоять их бесчинствам кончаются для Егорова неудачно. Предчувствие жестокой мести «архаровцев», оскорбительность вынужденного общения с ними, нарастающая боль за поруганную землю — весь комплекс переживаний побуждает Ивана Петровича искать новое место жительства. Во время пожара давние и недавние его страдания предельно обостряются. Откровенное воровство приводит «архаровцев» к преступлению — убийству сторожа дяди Миши Хампо. Да и сами бедственные события воспринимаются прямым следствием леспромхозовских беспорядков.

Может сложиться впечатление (и оно отстаивалось в критике),

что повесть написана во имя обличения негативных явлений. Действительно, их охват очень широк: бесхозяйственное истребление леса, распад трудовой дисциплины, разобщение людей. Выводы Ивана Петровича в этой области глубоки, так как подканы опытом смелого ума и любящего сердца. Причем внутренний мир героя в процессе критического осмысления происходящего обнаруживает подвижность и содержательность. Художественный анализ такой направленности вполне может стать самостоятельным произведением. Однако талант Распутина обладает не только аналитической силой. Писателю свойствен синтез живой жизни.

Взаимопроникновением различных начал отмечено повествование на всех его «уровнях». Обратимся к самым трагическим страницам «Пожара». Сгорели леспромхозовские склады. Окружавлены, изранены те, кто все-таки сумел спасти поселок от огня. Убит самоотверженный Хампо. «Горечь, боль, угар» — в каждой детали картины, оставленной «страшной ночью». А утро приносит яркий спасительный свет: «Весна отыскала и эту землю — и просыпалась земля... Разогреется солнышко — и опять, как каждую весну, вынесет она все свое хозяйство в зелени и цвету представит для уговорных трудов. И не вспомнит, что не держит того уговора человек.

Никакая земля не бывает безродной».

Что читается в этом отрывке последней, XIX главки? Прежде всего — утверждение вечно прекрасного мира. Распутин пошолоховски чувствует неостановимую поступь матери-земли, питающей и исцеляющей всех страждущих и несчастных. Ощущения здесь и антитеза гармоничной природы несовершенному человеку. Весна «собирает уцелевшее и неотмершее в одну жилу», а люди не заботятся о сохранении этого богатства. Выход к наболевшим экологическим проблемам очевиден. Тем не менее не они главенствуют в «Пожаре». Земля определяет и судьбы человеческие: «ей решать, ей, вынашивающей правых и виноватых, своих и чужих, собственным постановом судить, что потом из кого выйдет».

Мысль о том, «что из кого выйдет», более всего волнует Ивана Петровича. Он несет в себе неприятие уродливых сторон действительности. И одновременно — жажду излечить пораненную землю, насытить энергией опустошенное сознание тех, кто забыл ее священные предначертания. Потому даже к главарю «архаровцев» Сашке Девятому Егоров испытывает сложное чувство, не лишённое теплого сожаления об юношеской «красоте, будто подточенной чем-то», «будто подсыхающей изнутри». А задавленный в схватке с Хампо воришка Соня назван почти сочувственно «потерявшим имя безвестным горемыкой». Иван Петрович не может забыть о трагедии этих погибших или погибающих сил. Вот он — источник внутреннего напряжения героя, а следовательно, эпицентр повествования.

Необыкновенное ощущение доверия возникает к Ивану Петровичу Егорову как к хорошо знакомому, реально существующему человеку. Он не резонерствует, не морализирует. Каждый его поступок, слово — плод движений «ищущей и страдающей души». И вступая читателя с ней происходит в тот момент, когда она вступает в «раздор с собой».

Мучительные вопросы, одолевающие Ивана Петровича: «Так почему же тогда он, живущий по несворачиваемой правде, вступил в войну не только с другими, кто ее не хочет или принимает лишь наполовину, но и с самим собой? (...) Они не правы, и он, говорящий, что они не правы, держащийся правды как закона, — и он не прав. В чем дело?» Так трудно прорастает в сознании Егорова веление высшей совести. Высшей — потому, что обычная совесть, добрые дела, справедливость всегда были ему присущи. Но с некоторых пор он понял, что прямолинейность осуждения зла, «прямосудие» и честное исполнение своих обязанностей — ничего не изменяет в сложившемся миропорядке.

Теперь Иван Петрович «исступленно размышляет» о том, как остановить страшный процесс — «было не положено, стало положено и принято, было нельзя — стало можно, считалось за позор... — почитается за ловкость и доблесть». Исстрадавшийся человек «взрывается» на любое стереотипное успокоение: «План?! Да лучше б мы без него жили!.. Лучше б мы другой план завели — не на одни только кубометры, а и на души! Чтоб учитывалось, сколько душ потеряно, к черту-дьяволу перешло, и сколько осталось!» В собственном стремлении вскрывать, что хорошо, а что плохо, Иван Петрович интуитивно чувствует определенную уязвимость. Словом, нельзя пресечь «потерю душ». Отсюда и появляется ощущение неправоты.

Герой «Пожара» — скромный сельский житель. Он не обладает выдающимися способностями. Да и желанная перестройка не свершается мгновенно. Егоров так и не находит магических средств воздействия на окружающих. Но мудрость его «и долгих, и обрывистых раздумий», цельность чувств создают ясное представление о подлинной, содержательной жизни.

Четыре силы помогают человеку: «дом с семьей, работа, люди, с кем вместе править праздники и будни, и земля, на которой стоит твой дом». Егоров понимает эту истину на своем опыте. Просто и вместе с тем поэтично раскрываются в повести его отношения с женой. «Опрятный и мягчительный тот мир, который был Аленой, с годами не только не выстыл, но еще и пораздался в понимании и тепле». Во всех тяготах леспромхозовского существования Егорова удивительно легко и сердечно поддерживает жена. Близки ему и те честные работники, которых он называет «надежными людьми»: бывшие односельчане Афоня Бронников и Миша Хампо, тракторист «из новых» Семен Кольцов, начальник участка Водников, «дело свое по возможности правящий как следует». Поразному влияют они на внутреннее состояние Ивана Петровича.

Особую роль в его судьбе играет Бронников. Оба они находятся во власти одной думы — о «земле, которой отдана жизнь». Но Афоня не разделяет мучительных сомнений Егорова, по-другому понимая человеческое назначение: «Наше дело — жить правильно, пример жизнью подавать, а не загонять палкой в свою отару». Пассивное ожидание чуждо Ивану Петровичу. Тем не менее именно Бронников выдвигает перед Егоровым, собирающимся навсегда уехать из Сосновки, трудную задачу: «Эх!.. Неужели так и бросим?! Обчистим до ниточки и бросим! И нате — берите, кому не лень».

После пожара Егоров идет к Бронникову, чтоб окончательно прояснить свой дальнейший путь. В этот момент и звучит существенный, все завершающий и определяющий будущее вопрос: «Что будем делать?» Мужественно и спокойно отвечает Бронников: «Жить будем». Егоров уверенно вторит ему: «Будем жить». Этот краткий диалог читается как утверждение новых перспектив жизни. Сложные, бытийные проблемы, обретенные в обыденной действительности, должны получить столь же реальное, практическое разрешение. В органическом слиянии конкретно-бытовых и философско-нравственных обобщений заключено, может быть, самое смелое достижение В. Распутина.

«Пожар» стал ярким этапом его творчества даже после таких талантливых произведений, как «Последний срок», «Живи и помни», «Прощание с Матерой». Более того, последняя повесть писателя наряду с произведениями других авторов заметно укрупнила важнейшую тенденцию современной прозы. Художественно убедительно обосновывается в ней необходимость духовной перестройки общества. Этот процесс, разумеется, не отделен от социально-экономических изменений. Напротив, «человеческий фактор» воспринимается частью коренного преобразования страны. Высшая цель и диктует обостренное внимание к глубинным состояниям внутреннего мира личности.

Казалось бы, что здесь необычного? Литература, в том числе советская, всегда была устремлена к противоречиям сознания, равно как и к путям их изживания. Однако есть в литературе последних лет свои акценты. Речь идет о восстановлении утраченных за годы застоя идейно-нравственных ценностей, о подъеме духовного потенциала нашего общества в атмосфере конца XX столетия с его катаклизмами общемировой цивилизации, экологии. Сложнейший комплекс вопросов! И каждый из них имеет, соответственно избранному жизненному материалу, бесчисленное множество неповторимых поворотов.

«Человек с вялым, безвольным сознанием, с отсутствием ответственности за свою и всеобщую жизнь, — с болью писал В. Астафьев, — охотно выдумывает бога и все перекладывает на него, на его «могучие плечи», на него уповает, ему доверяет, и если нет бога небесного... производит земного, доморощенного, и уж молится ему... И во все времена народ охотно возносил лич-

ность — на, красуйся, правь, ораторствуй, сияй! Но история немолима, она доказывает, что, когда возносится личность, унижается народ». Наш современник, постигающий «ответственность за свою и всеобщую жизнь», оказался в центре творческих замыслов писателей. Плотно, одно за другим, появились произведения такой направленности: «Игра» (1984) Ю. Бондарева, «Пожар» (1985) В. Распутина, «Печальный детектив» (1986) В. Астафьева, «Плаха» (1986) Ч. Айтматова. С жадным интересом и волнением были приняты эти книги. Столь сильные эмоции, думается, всегда будут сопровождать знакомство читателя с ними.

Видимые связи протянулись между «Пожаром» и «Печальным детективом»: в образной системе, восприятию жизни, даже манере повествования — через призму переживаний личности. Но оба произведения были бездоказательно названы публицистической прозой. Тогда как они поражают редкой живостью характеров и конфликтов. Но, по сравнению с «Пожаром», «Печальный детектив» раскрывает куда более суровую картину, обладает более жесткой интонацией. На то есть объективные причины.

Леонид Сошнин, главный герой астафьевского романа, — оперативный работник милиции в маленьком городке Вейске. Сущность и место деятельности обусловили безрадостные впечатления Сошнина. Уже название «Печальный детектив» обнаруживает полемический по отношению к детективным жанрам смысл произведения. Тут нет головокружительных, увлекательных приключений, запутанных интриг, романтического ореола борьбы. Все происходящее — на редкость прозаично, но обладает подлинным драматизмом.

Повествование начинается с тягостного для Сошнина периода. И дело не только в личных невзгодах: после ранений он, сорокалетний мужчина, вынужден уйти на пенсию, ссора с женой лишает его семьи. Горькое одиночество предельно обострено непрерывными раздумьями о неразумном поведении окружающих людей. Опыт работы приводит к пугающему выводу: «Под нейлоновой рубашкой и цветными трусиками, под аттестатом зрелости, под бумагами, документами, родительскими и педагогическими наставлениями, под нормами морали ждало и готовилось зло».

Критика не без основания упрекала создателя «Печального детектива» в сгущении мрачных красок. Кошмарным сном кажутся случаи, которые вспоминает герой романа. Самые жуткие среди них даже не преступления убийц, а спокойное истребление родных детей «интеллигентными» родителями. О вопиющих происшествиях сообщается как о реалиях строгим, деловым языком. Пусть эти факты имели место в действительности (серьезная ответственность писателя не подлжет сомнению), но «присутствие» их в одном произведении вызывает состояние потрясения, шока.

Представляется, однако, что автор именно к такой реакции и хотел привести читателя. Ведь и Сошнин переживает те же чувства. Поэтому он хочет знать «правду о природе человеческого зла», «место, где зреет, набирает вони и отращивает клыки спрятавшийся под покровом тонкой человеческой кожи и модных одежд самый жуткий, сам себя пожирающий зверь». Сошнина мучают не загадки порочной психологии, а причины, породившие самих преступников.

Вейск с его мертвящим образом жизни, ущербными фигурами обитателей, трагикомическими конфликтами — вот главная область наблюдений героя. Преодолевая в воспоминаниях границы времени, пристально вглядываясь в поведение своих земляков и собственное, напряженно осмысливая общие и частные явления, Сошнин ведет своеобразную летопись родного «угла». В ней много страшных лиц и событий. Тем не менее никак нельзя сказать, что ради них хочет Сошнин, по его выражению, «мыслить и страдать». Его занимает другое: почему достойный человеческий опыт добра, правды, труда не может восторжествовать?

В романе гораздо больше персонажей, вызывающих сочувствие. С детства Сошнина окружали замечательные люди. Родная тетья Лина, которая «всю жизнь с ним и для него прожила», на медные деньги вырастила сироту — племянника. Другая женщина, чужая ему по крови, но ставшая «родней всех угнетенных и осиротевших возле железной дороги народов», — тетья Граня. На старости лет, потеряв мужа, отдает она нерастрченную материнскую любовь несчастным детдомовцам. Лавря-Казак кавалер ордена Славы и других орденов, медалей — заступник подростков. Но как убого, однообразно существование всех этих самоотверженных натур. К ним троим можно отнести скорбные восклицания Сошнина, вызванные воспоминаниями о тете Лине: «Кто? Что сотворил с этой чистой, бедной женщиной? Время? Люди? Поветрие!» Равно, как обращенный к тете Гране крик души: «Прости меня! Прости нас!»

Тяжелые военные годы отняли у Лины, Грани, Лаври молодость. Но с честью выдержав испытания Родины, они (да только ли они!) оказались обделенными в мирной жизни. Чем же? Этот вопрос самый больной для Сошнина. Прежде всего вниманием к простым труженикам в сложное послевоенное и более позднее время.

В уныние повергает картина бесцветного, бесхозяйственного, провинциального Вейска. Серые будни. Мрачный городской пейзаж: дымная труба Дома культуры, коптящая небо и парк культуры и отдыха (это ли не говорящий символ — задымленная культура?), привычные пивзавод и базар под покосившимися фанерными буквами «Добро пожаловать» (ирония очевидна). Улицы, покрытые мусором: «окурками, раскисшими коробками, трепыхающимся по ветру целлофаном».

Гадкое пристанище, унижительный быт подстерегает одних.

Другие, пользуясь слабостью большинства, греют руки на народном добре. Именно так повели себя руководители коммерческого отдела железной дороги. И тетя Лина оказалась в их власти. Была судима, травилась — спасенная отбывала наказание в исправительно-трудовой колонии. Поветрие? Нет, скорее печальное следствие положения в городе.

По мнению Меркела Чащина, тестя Сошнина, «нашей державе честные трудовые люди нужны», чтобы поднять деревню, которую «проорали пустобрехи», подобные его жене Евстолии Чащиной. В селах близ Вейска есть настоящие работники. Это сам Чащин, знаток «рукодел», носитель народной мудрости и нравственности; боевой «механизатор широкого профиля» Паша Силакова; с пятнадцати лет «обряжающая» телят пожилая Арина Тарыничева; другие «трудяги» полупустых колхозных хозяйств. Сошнин испытывает к ним глубокое уважение, овечьяе, однако, грустным переживанием. Все они вынуждены жить за счет своих природных сил, рабочих навыков, не получая света извне. На село пришла сельскохозяйственная и бытовая техника. Но внутренние, духовные основы жизни далеко не усовершенствованы: старые устои исчезают, новые не складываются.

В Вейске Сошнин благодарно тянется к своему подлинному наставнику — «типичному профессору», ученому, ректору пединститута Николаю Михайловичу Хохлакову. Тепло вспоминает начальника отделения железной дороги Горячева, «много полезного делавшего для транспорта, города и народа». Восхищается мастерством хирурга железнодорожной больницы Григория Перетягина. Понятны, близки Сошнину и другие деятели Вейска. Но здесь ясно чувствуется мрачная тень от тех городских порядков, которые высмеял еще Гоголь в «Ревизоре». Володя, племянник Горячева, начальник строительной организации, вынужден в «целях прогресса и плана» принимать начальственного гостя с невиданной роскошью. Модернизированные Бобчинский и Добчинский — Эдик и Вадик, «люди с очень высоким образованием» — с удовольствием «облизывают» приезжее «сиятельство». Рядом с Хохлаковым в «храме науки» калечит студентов равнодушная к отечественному искусству преподавательница русской классической литературы Пестерева. А в местном отделении издательства вершит дела тупая и самовлюбленная Октябрина Перфильевна.

Остро-иронично и вместе с тем страдальчески наблюдает Сошнин за наступлением на подлинную, духовную культуру адептов внешней, массовой. Поэтому он зло высмеивает «интеллигентов», лиц, незаслуженно присвоивших себе это высокое звание. С болью размышляет о несвершенной мечте Паши Силаковой и ей подобных стать учеными. Но это, так сказать, верхний слой обобщений провинциальной жизни. Есть и другой, глубинный.

В противоречивой городской и сельской действительности распадаются семьи, теряет впустую свои силы молодежь. С болезнен-

ным ощущением утраты, самокритично анализирует Сошнин свои отношения с женой Леркой, где большое смешалось с мелким, серьезное с легкомысленным, пустым. А милая дочка Светка чуть было не осталась без отца, чуть было не оказалась во власти разудалого, безнравственного быта того общежития, где поселилась с матерью. С чувством почти личной вины осознает Сошнин печальную судьбу юной соседки Юльки, «всем чужой» при живых родителях, воспитанной пьяницей, «гуленой» бабкой Тутышихой. Яркие зарубежные тряпки и загубленная жизнь девушки — контраст, который не поддается разуму.

В неустойчивой, разлагающей и разобщающей людей обстановке и таится главный источник преступлений. Они возникают от затяжного пьянства, паразитизма «отверженных», также от тотального безразличия окружающих к себе и другу другу. Свободно, безнаказанно гуляют «химики» (вариант распутинских «архаровцев»), бродяжки и в заброшенных деревнях, и в кособоких окраинных домах города, где проживают Тутышихи или занятые исключительно своим благополучием обыватели. Даже суд над хулиганом воспринимается спектаклем.

В бессмысленной стихии существования искажается некогда спасительный нравственный принцип — «не бросать человека в беде». Сошнин недоумевает, почему его соотечественники «извечно жалостливы к арестантам», «готовы последний кусок отдать осужденному, костолому и кровопускателю», а «зачастую равнодушны к себе, к соседу — инвалиду войны и труда». С годами въевшееся в душу долготерпение, всепрощение «охраняют» убийц, дают волю хулиганам. Этот вывод особенно тягостен для Сошнина.

«Поток сознания» героя романа обладает редкой подвижностью и широтой, поскольку обогащается его памятью и живыми впечатлениями. Такими средствами воссоздается образ разнообразной жизни, «веселой, беспечной, немыслимо суровой, непостижимо сложной и простой». И одновременно — раскрывается внутренний мир человека, понятного каждому, ищущего и ошибающегося, теряющего и все-таки обретающего правду, ведущую «к высшему свету и созидающему разуму».

Столь торжественно выраженная цель отнюдь не кажется выпяченной: слишком тягостным опытом подсказана она. Кроме того, путь к ней прокладывается через скромные деяния. «Печальный детектив» оканчивается теплой нотой. Восстановлен семейный союз Сошниных, чтобы «помочь друг другу и обществу, в котором они живут, усовершенствоваться, из сердца в сердце перелить кровь свою и вместе с ней все, что в них есть хорошее». Сошнин испытывает «давно ему неведомую уверенность в свои возможности и силы». И, успокоенный, хочет рассказать о пережитом будущему своему читателю. Давнишняя мечта донести правду людям в слове, творчестве кажется теперь достижимой. В «Печальном детективе» находят, и справедливо, «присутст-

вие фигуры Достоевского». (Москва.— 1988.— № 1.— С. 192.).

Только вряд ли можно проводить конкретные аналогии между принципами сюжетостроения, поэтики этих писателей. Роль великого художника в романе Астафьев определил устами своего героя: познать у Достоевского (Ницше — тоже) «природу зла». Есть, разумеется, и другая, обширная область притяжения к классику. Она складывается в ходе осмысления необходимости «мыслить и страдать». Эта способность помогает Сошнину преодолеть сомнения, одиночество, а главное, найти дорогу к очищению собственной души: через страдания к состраданию людям. В произведении Астафьева ясно чувствуется и «центр» Л. Толстого. Напряженные искания приводят Сошнина к стремлению «усовершенствоваться», прийти к «созидающему разуму», «высшему свету» человеческих отношений. А рождается такой идеал из «личной» вины перед обездоленными, из самокритичного ощущения: все, что было, — «не то!».

Сейчас много пишут о пробуждении духовно-исторической памяти, о восприятии русской и мировой культуры в ее целостности. Обращение к наследию Достоевского, Л. Толстого, к христианской мифологии часто объясняют желанием восстановить «забытые» нравственные ценности. Что же, потребность их «возвращения» закономерна. Представляется, однако, что подобное толкование бурно возросшего интереса к мудрости прошлого не лишено умозрительности. Мощная волна влечения к Достоевскому, Толстому, библейским мотивам и т. д. вторична. А первичными, исходными стали запросы современной действительности. И главный среди них — возрождение духовных сил, переплавка внутреннего мира людей по законам их нового единения и взаимответственности. Вот почему величественные образы Достоевского, Л. Толстого, миф о Христе, опять (в который раз!) и бесконечно тревожат ум и сердце.

Открытия отечественного и мирового искусства обладают неиссякаемым функциональным значением. Иначе говоря, на каждом этапе истории возникает особый тип взаимодействия между былым и текущим художественным постижением сущего. Отнюдь не любая реминисценция, ассоциация — залог успеха литературного произведения. Вечные мотивы лишь потому и не тускнеют, что проступают всегда в неповторимом звучании. Тут, к сожалению, и подстерегает опасность: связь прошлого и современного низводится иногда до простейшего повторения некогда провозглашенных истин или воспроизведения ранее созданных коллизий. «Нетленные» темы продолжить нелегко.

Для литературы наших дней соотносительность реального мира с мифологическим — обычное явление. Давно уже, к общему удовлетворению, потеряли смысл нападки на условные формы в искусстве, нелепая защита некоего «однотонного» реализма. Освоенные гибких художественных структур обрело смелые масштабы. К тому обязывает сложная авторская концепция жизни. Взаимо-

зависимость ищущей мысли писателя и средств ее воплощения едва ли не самая увлекательная загадка. По отношению к «Плахе» Ч. Айтматова ее разгадывают неустанно.

Много было высказано суждений. Нападки совершались на библейское русло романа, на будто бы схематический характер Авдия Калистратова. Отрицательно расценивалось сочетание в одном произведении разных содержательно-стилевых начал. Основа всех этих точек зрения, видимо, сходная. Роман рассматривается вне «собственной» творческой логики Ч. Айтматова. А она, логика, предопределяет критерии понимания «Плахи».

Почти с первых строк автор утверждает феноменальное богатство сущего. «Трудно установить,— пишет он,— что такое людская жизнь. Во всяком случае, бесконечные комбинации всевозможных человеческих отношений, всевозможных характеров настолько сложны, что никакой сверхсовершенной компьютерной системе не под силу синтезировать общую кривую самых обычных человеческих натур». Так сказано о людях, но ведь их существованием мир не исчерпан. Скорее всего потому писатель избирает три разных русла наблюдений: природное, социальное и углубленно-личностное.

Между этими направлениями авторской мысли нет непроходимой грани. Все они связаны между собой сюжетно.

Вечное царство природы в романе многокрасочно и многонаселенно. Бескрайние степи, зеленые долины и приозерье, высокогорные тропы — все поражает своей неповторимой красотой. «И не видно было ни конца, ни края этой земли. Всюду темные, едва угадываемые дали сливались со звездным небом» — таким выглядит край в предутреннюю пору. Днем он исполнен неостановимого движения. «Небо над степью измеряется высотой взлетевшего коршуна», а птиц — целые стаи. На «десятках километров» — «несть числа» быстроногих сайгаков, «искони изобилующих в этой благодати», стада могучих яков, бесконечное количество мелкой живности. С глубоким восхищением описывает автор величественное бытие, особенно в тот момент, когда на какое-то мгновение воцаряется «изначальное равновесие» — «солнце в небе, пустынные горы, полная тишина, отсутствие людей в равной мере принадлежали как жвачным, так и хищникам».

Тема природной красоты важна не только сама по себе. В ней исток авторских раздумий глобального, хотя и мрачного, характера. «Изначальное равновесие» природы попирается людьми. В древности охотники приходили, «вооруженные стрелами», «потом появлялись с бабахаящими ружьями». Но «пришло время, и человеко-боги» (можно ли не заметить иронии! — Л. С.) стали устраивать облавы на машинах, «прилетать на вертолетах» — не охотники, а «расстрельщики», косящие все живое, «как будто сено на огороде». Бессмысленное массовое уничтожение, порождающее среди животных страх «апокалиптических размеров»,—

угроза земному процветанию. Вот трагический лейтмотив повествования. И далее он получает многоплановое развитие.

Предчувствие катастрофы как бы материализуется в истории волчьей пары — Акбары и Ташгайнара. Именно они, хищники, а не пугливые травоядные, избраны писателем для роли обреченных на смерть существ. Неожиданный будто поворот. На деле — глубоко продуманный и перспективный.

Волчья сущность — быть «молниеносным ножом по глоткам антилоп» — позволяет воплотить неистребимую силу, неиссякаемую жизнеспособность диких степных зверей: отвагу в охоте, неутомимость в преследовании жертвы, «великий природный инстинкт сохранения потомства», «извечно жестокую борьбу за продление рода». Красавица-волчица с голубыми глазами и ее могучий напарник, словно вскормленные соками самой матери-земли, поставлены над другими обитателями Моюнкусской саванны. Во время пулеметного расстрела Акбара и Ташгайнара неожиданно уподобляются трусливым сайгакам. Так нарушаются все естественные предначертания мира. Поэтому Акбаре казалось, что «везде воцарился хаос и само солнце, беззвучно пылающее над головой, тоже гонимо вместе с ними в этой бешеной облаве».

Своеобразно толкуется «внутреннее состояние» волков. Чем изощреннее издеваются люди над ними, лишая их потомства, тем более одухотворяется Акбара. Поначалу она лишь инстинктивно радуется первым детенышам, предстоящему «неукротимому бегу» за сайгаками. Позже, когда не удалось вырастить ни одного выводка, Акбара видит страдальческие сны о своих щенятах, плачет-молит волчью богиню Бюри-Ану об участии к земле, к степи, «где не осталось места для волков», мстит людям «беспорядочной» резней скота (как бы следуя примеру своих врагов); после убийства Ташгайнара — испытывает «беспросветную тяжесть», равнодушие к себе, наконец, даже нежность к ребенку человека. Круг замыкается: от неудовлетворенной любви к волчатам до ласкания маленького мальчика. Кроважадный зверь вызывает взволнованное сопереживание; люди, обрешившие волчицу на одиночество, — отвращение. Фантазия писателя о «душе» Акбары художественно убедительна. Более того, условность дает пластичную форму выражению вечного, нетленного чувства материнства.

Социальный мир представлен в романе многосторонне и вместе с тем концентрированно. Разные срезы действительности повсюду, но одинаково зримо объясняют причины преступлений против исконной гармонии сущего. Не случайно после сцены облавы, грустной фразы о вынужденном бегстве Акбары: «Печально и горько тянулись по снегу скомканные цветы ее следов» — дается суровая оценка тех, кто «скомкал цветы» вольной, степной жизни. «Люди бездомные, «перекати-поле», «профессиональные алкоголики»: Обер-Кандалов, Мишка-Шабашник, Або-

риген-Узюкбай, Гамлет-Галкин и их шофер Кепа. Все они любят «ударить по черному», «полностью сознание отшибить» водкой, так как давно «озлобились на мир» и от него пытаются урвать лишь средства для паразитического существования. Неудивительно, что эта группа, сама себя нарекая «хунтой», подчинившаяся «бычьей свирепости», окончательно презрела все нормы поведения. Участие в массовом уничтожении диких животных для «хунты» только разминка перед садистским убийством человека.

Айтматов не ограничивается фиксацией вопиющего явления. Он осмысливает его происхождение. В этом плане показательна характеристика других «антигероев». Собиратели наркотической травы внутренне близки группе Обер-Кандалова. «Анашисты» находятся во власти одной потребности — обогащения. Его место — снова степь. Среди добытчиков дикой конопли те же законы беспрекословного служения «хозяину» предприятия. Но теперь повествование устремлено к разоблачению идей, отравляющих сознание соблазном «деньги загребать». Душевное омертвление воистину необратимее наркомании, хотя, видимо, эти недуги продуманно предстают в тесной связи между собой. Особенно устрашает судьба молодежи: двадцатилетнего смышленого от природы Петрухи и совсем еще юного, пугливого и добродушного Леньки. Главарь «анашистов» Гришан благоденствует за их счет. Тем не менее автор акцентирует не одну эту зависимость.

В подтексте описания таится вопрос: на какой почве «прививается» вирус наживы? Главный герой «Плахи» Авдий Калистратов, слушая Петруху, мечтающего об автомашине «Волга», прямо отвечает: «...во все времена держится незыблемый мир обывателя» на «трех китах массового сознания». Весьма современное и привычное суждение. Мещанская психология, действительно, устойчива. Поэтому в романе она присуща даже части, казалось бы, скромных сельских жителей. Прежде всего — Баразбаю, который в откровенном своем рвачестве крадет для продажи из логова Акбары волчат-сосунков.

Баразбай, члены «хунты» и «анашисты» изображены в сочной бытовой обстановке. Но они очень знакомы по творчеству самого Айтматова либо современной литературе. Несравненно оригинальнее, содержательнее характер Бостона, сознательного противника Баразбая.

Бостон в своих переживаниях как бы продолжает авторские раздумья о единстве сущего. Все поступки, целая жизнь этого человека направлены к сохранению гармонии: трудовой, общественной, семейной. Поэтому Бостон и вступает в затяжной конфликт с приспособленцем и пустословом — парторгом Кочкорбаевым, разоблачает низменное поведение Баразбая. Ничтожные и завистливые, они равнодушны к священным заветам разумного бытия. В чабанской практике, в общении с окружающими Бостон убежденно отстаивает эти заветы: «чтоб для чабана земля

была своя, чтобы чабан за нее болел», «ценить саму жизнь в труде», быть «хозяином своему делу». Бостон объединяет нравственные и трудовые устои отцов с потребностями нового совхозного строительства. И на этом пути приходит к утверждению перспективных форм хозяйствования «задолго до появления бригадных и семейных производственных подрядов».

Смелая борьба Бостона с застоём ничего общего не имеет с пространными рассуждениями. Он говорит редко, весомо, а чувствует глубоко. Именно мудростью восприятия мира отличается этот немногословный пастух. В своей душе он бережно хранит добро людей, красоту природы: бескрайнего великого озера, гордых гор, звездного неба, чутко понимает человеческое страдание и «изнемогающее от горя сердце Акбары». Судьба по заслугам воздает Бостону счастьем женской любви, отцовства.

Жесточкой несправедливостью к герою воспринимаются, однако, неожиданно произошедшие события. Акбара уносит беззащитного маленького сына Бостона. «Задыхаясь и хрипя, как запаленная лошадь», он гонится за волчицей, а затем стреляет в нее и по трагической случайности убивает вместе со зверем своего Кенджепа. И слепнет, гложет потрясенный отец.

Трагичное завершение праведной жизни Бостона — не увлекательный поворот сюжета. Здесь кроется важный смысл всего произведения. Таких людей, как Бостон, немало. Но все они оказываются социально, природно связанными с теми, кто давно пренебрег честными обязанностями. В «одной упряжке» вынужден бежать Бостон с Баразбаем, Кочкорбаевым, Саматом и т. д. И принять за них возмездие. Из-за совхозных порядков Бостон теряет своего друга Эрназара. По вине Баразбая Акбара преследует дом Бостона. Это хорошо понимает он сам. Продолжая тосковать по волчатам, уносит Акбара Кенджепа. Бостон не может, хотя и пытается, остановить этот страшный процесс и стихийно включается в порочный круговорот.

Утрачено теплое, доверительное сообщество людей, и каждый из них, вне зависимости от личного опыта, приближается к падению. Бостон тоже стал на этот путь, совершил свой невозвратный шаг к гибели — убил Баразбая. Несчастный «преступил некую черту и отделил себя от остальных», почувствовав, «что отныне он отлучен от них навсегда». Поэтому наступает для него «конец света». С глубокой скорбью прощается Бостон с жизнью, унося с собой свой, неповторимый мир, который был «и небом, и землей, и горами, и волчицей Акбарой... и Эрназаром... и младенцем Кенджепом... и Баразбаем, отвергнутым и убитым в себе...» Боль при чтении последних страниц романа вызвана как страданиями героя, так и ощущением холодной пустоты с потерей этого удивительного, сокровенного, никем не восполнимого мира.

Драматизм повествования динамично нарастает. Оно открывается «апокалипсическим» ужасом расстреливаемой степи, а заканчивается мучительным человеческим переживанием «конца

света». Может быть, поэтому в произведение введено лицо, как бы вбирающее в свое сознание все ипостаси земных трагедий, воссоединяющее их в некий феномен зла и служащее не менее общенному Добру. Автор изобретательно находит социальный и психологический облик такому герою. Авдий Калистратов — недоучившийся священник, еретик, по определению духовных наставников семинарии, удаленный из нее за «новомысленнические представления о Боге и человеке в современную эпоху» в противовес догматическому архаическому вероучению. Самозабвенно ищет этот «божий слуга» (именно так переводится имя Авдий) «нехоженые тропы к умам и сердцам своих сверстников». Посему он принимает предложение редакции журнала на ряд очерков о проникновении в молодежную среду наркотических средств. Так вчерашний семинарист оказывается в обществе «анашистов», а затем среди членов «хунты».

Понятие Бога, столь естественное в устах Авдия, использует автором, разумеется, в расширительном смысле. Речь идет о возрождении угасающего духовного начала, человеческого общения по принципам высшей справедливости, самоотвержения и т. д. Для достижения подобных нравственных ценностей воистину нужно освоить новые подступы. Они были необходимы и всем персонажам «Плахи». Вот почему к образу Авдия стянуты все идейно-философские обобщения романа. Устремления несостоявшегося служителя церкви, ушедшего в «греховную» жизнь, очевидно, уподоблены подвижничеству князя Мышкина и Алеши Карамазова Достоевского. А судьба распятого за свою веру Авдия поставлена в один ряд с судьбой Иисуса Христа. Здесь везде сказывается сложный замысел писателя. Глобальность проблемного постижения бытия похвальна. Только она предполагает и не менее масштабные результаты поиска истины. В «Плахе» этого соответствия, к сожалению, не наблюдается.

Что же несет в мир Авдий? Идеи светлые, справедливые, однако вовсе не требующие религиозной мотивации. Прежде всего — о значении и назначении искусства. О музыке, которая есть для человека «способ выразить, обозначить и увековечить себя ... почувствовать, какими противоречивыми существами, какими гениями и мучениками были люди на земле». О поэзии — «самоутверждении человеческого духа в мировом пространстве», что звучит, кстати, гораздо сильнее другого, традиционного суждения: «Бог живет в слове». Высказаны и другие знакомые положения: «Вне нашего сознания — Бога (Добра тоже. — Л. С.) нет», «не может быть такого учения, которое бы раз и навсегда познало истину до конца», «настала пора пересмотреть прошлое» и т. д.

Бесспорно прекрасное побуждение Авдия утвердить величие таланта, познания, памяти. Но для чего? Во-первых, для того, чтобы противопоставить их истории человечества: «В музыке мы смогли достичь наивысшей свободы, за которую боролись на про-

тяжении всей истории...» Грузинская баллада «Шестеро и седьмой», пересказанная Авдием, «работает» на тот же вывод: в ней — зыбкость «истории нововходящей», «оборачивающейся трагедией нации», и непогрешимость истины вечного народного музыкального духа. Во-вторых, для того, чтобы отвлечься от двойственной человеческой природы, сочетающей в себе неизбежно, по воле Создателя, «две противоположные силы — силы добра и силы зла». Но в обоих случаях непонятно, что должен делать взлелеянный Авдием в мечтах «Бог-современник», если ему придется «не замечать» исторических катаклизмов и нравственного разложения. Верить в подъем духовной культуры? Тогда Богом быть не обязательно.

В романе между тем откровениям Авдия придается самодовлеющий смысл. «Богоискатель» будто открывает (на самом деле давно, с времен библии, выдвинутую) «закономерность, согласно которой мир больше всего и наказывает своих сынов за самые чистые идеи». И далее одна эта закономерность и демонстрируется в длинной цепи тяжелейших страданий Авдия: в лапах Гришана, затем Обер-Кандалова, вплоть до распятия бедного юноши — трагического исхода, «орнаментированного» ничего не добавляющей содержанию мифологической сценой: Иисус и Пилат. От Христа в вновьявленном «божьем слуге» остались лишь муки. Страшные испытания Авдия, гибель незащищенной молодой жизни пробуждает острую боль. Только, думается, для одной этой реакции (она, кстати, набирает куда большую силу в связи с жизненно и философски значительной историей Бостона) недозволительным расточительством выглядит безудержный разбег сюжетной линии, посвященной Авдию, широко развернутый ассоциативный строй, да и композиционная усложненность этой части романа.

Воистину: за деревьями можно леса не увидеть. А ведь смелое, психологически углубленное проникновение писателя в нашу действительность делает «Плаху» крупным явлением художественной прозы последних лет. При чтении айтматовского романа, несмотря на его беспредельный драматизм, нейтрализуются разного рода мрачные предчувствия и предостережения. В частности, и высказанное недавно В. Беловым: «Мы называем землю матерью, матушкой, кормилицей, поем ей гимны и славословим. Это лишь на словах. На деле мы поступаем с ней безнравственно и жестоко, мы давно забыли, что она живая. Как все живые, она ждала милосердия. Но произошло отчуждение». Это отчуждение должно и может быть преодолено, потому что мы верим в существование благородных сердец Бостона и Эрнзара («Плаха»), Егорова и Бронникова («Пожар»), Сошнина и Чашина («Печальный детектив»), многих других героев. Их душа умеет, по выражению Н. Заболоцкого, «трудиться и день, и ночь».

В свое время В. Шукшин назвал главные черты подлинного интеллигента: «неспокойная совесть, ум, ...горький разлад с са-

мим собой из-за проклятого вопроса: «Что есть правда?». Именно эти качества полностью определяют жизненный опыт большинства героев Распутина, Астафьева, Айтматова. Писатели рассказали о скромных людях-тружениках, об их по-новому взыскательном отношении к запросам своей земли, к соотечественникам и себе самим.

Вполне, представляется, допустимо утверждение: в сфере самой обыденной деятельности рождается созидательная личность. Очень важный, чутко уловленный процесс текущего периода. Нельзя не согласиться с В. Астафьевым, считающим творческую индивидуальность всегда присущей народу, но «так до конца и не реализованной из-за войн, бесправия, самодурства самодержцев и вождей, по нашей воле плодящихся и с нашей помощью превращающихся в культ личности». Произведения, о которых шла речь, отразили активизацию нашей духовной жизни сегодня. Иначе: активизацию не под влиянием каких-то исторических смещений (революции, войны), а исходящую от «неспокойной совести», мечты о совершенствовании мира. Поиск идет и во внешней, общественной, и во внутренней, интимной жизни. Видимо, потому в современной литературе заново озвучена тема счастливой любви. Это чувство, связывающее Егорова с Аленой, Сошнина с Леркой (хотя и не без противоречий), Бостона с Гулюмкан, начисто лишено красот, оно непосредственно, искренне и животноворяще.

Из всего сказанного, однако, не вытекает, что в прозе 80-х годов воплощен только один тип характеров — возникший в слиянии с общенародным бытием, могучим дыханием земли. Для личности такого положения стремление к гармонии все-таки естественно. На исходе нашего века благотворная связь с природным миром у многих людей предельно снижена, а иногда отсутствует совсем. Другая атмосфера, с опасными веяниями «массовой культуры», нелегким ходом индивидуального самосознания, воспитывает жителей больших городов. Особенно незащищенной от срывов и ошибок оказывается молодежь. Она, свободная в своем выборе, еще не умеет отличить большое от малого, истинно прекрасное от пошло-развлекательного. А «глобальная эмоционально-художественная» информация такова, что способна не только ослабить, но и обескровить духовную и физическую потенцию подрастающих поколений» (В. Белов).

Объективно обусловлено появление в литературе героя, для которого жизнь и мысль о ее сущности тождественны. Он как бы вбирает в свою душу боль и радость окружающих людей, с тем чтобы найти высшую истину их назначения.

Трудность создания этого характера невозможно недооценить. Все его проявления должны быть конкретны и одновременно обращены к планетарным процессам, остроэмоциональны и обладать большой интеллектуальной силой. К образам подобного духовного наполнения устремлена проза Ю. Бондарева.

В романе «Игра» (1984) есть сцена — одна среди ключевых. Главный герой, кинорежиссер Вячеслав Андреевич Крымов, разговаривает с сыном-студентом Валентином. Признания юноши его пугают: «Между отцом и сыном не может быть дружбы». На вопрос, любит ли Валентин свою невесту Людмилу — «Если бы знать, что это такое»; «Я знаю, что друзья продают первыми. Как и жены».

Эпизоды, в которых раскрываются отношения младшего Крымова с Людмилой, его поведение в отцовской семье убеждают: он верно определяет свою позицию. Что-то холодное, практическое, иногда даже циничное, видится в предсвадебном (!) общении будущих мужа и жены. Девушка не вызывает симпатии, лишена чистоты и очарования молодости, зато она цепко, уверенно держится за своего избранника, в чем нет, однако, и следа хищничества. Просто — следствие сложившихся обстоятельств: рано уверовавшийся в своей зрелости Валентин случайно попал в объятия нелюбимой и скорее всего нелюбящей женщины. Его врожденная порядочность и дает право Людмиле спокойно ждать свадьбы. Но можно предположить, что предстоит паре очень разных людей, если в самом первом периоде их сближения нет и грана поэзии.

С болью неоправимости думает Крымов-старший об одиночестве сына, «инфантильности, беззащитности ... этих много знающих, интеллигентных, начитанных парней, рано знакомых с формальной логикой и алогичностью». Крымов приходит к печальному выводу — о характере «поколения, подчиненного какой-то заразной неизбежности времени, никем из современников не осознанного». «Неизбежность» складывается из материальных, культурных, нравственных «тупых и острых углов». Но тогда, кто же больше несчастен: понимающие или непонимающие это? Отцы или дети? Крымов, не оправдывая сына, страдает больше за него. Но и сам Вячеслав Андреевич проходит свои трагические испытания.

Действие «Игры» разворачивается в очень сложный момент для главного героя. В съемочной группе, которой он руководит, погибла молодая актриса Ирина Скворцова. Причина ее гибели так и не установлена (несчастный случай или самоубийство?). С этой девушкой, обладающей редкой красотой и целомудренностью, у Крымова были особенные, доверительные отношения. Идет следствие, в котором многие недоброжелатели, завистники талантливого режиссера, мечтают свести с ним счеты. Сплетни о любовной якобы связи Крымова с Ириной быстро распространяются в среде кинематографистов, институте, где учится Валентин на оператора, в кругу близких знакомых. Болезненно воспринимают случившееся жена Крымова Ольга, дочь Таня, сын. Ольге вообще кажется, что она потеряла любовь мужа. Но самым мучительным для Вячеслава Андреевича стали даже не эти недоразумения. Он чувствует свою вину перед близкими, Ириной, кото-

рую не сумел защитить от «завистливых, злобных инкогнито», разрушил надежды актрисы. И чинит себе строгий суд.

В острой жизненной коллизии и возникает переоценка ценностей. Крымов стремится постичь «тайну жизни и тайну смерти, которая объясняет наши поступки», глубины человеческого духа. Найти в этом вечном месте своим разочарованиям и потерям. В сознании оживают былые впечатления и переживания. Чем более сгущается сумрачная атмосфера, тем ярче проявляется желание спасти людей от заблуждений. Повествование как бы соткано из кратких диалогов героя с окружающими лицами и развернутого мысленного разговора с самим собой. К исходу романа этот монолог набирает полифоничность и редкую напряженность.

Было бы непростительной ошибкой свести внутреннее состояние Крымова к трагическим ощущениям, хотя их немало в романе. Богатство его природы, как всегда бывает у Ю. Бондарева, в том и состоит, что текущее и прошлое время открывает этому человеку много радостных, радужных красок. Каждое звено повествования построено на остром столкновении противоположных эмоций, живых впечатлений и замет памяти героя. Может быть, потому у него нет «ответа, взятого у святой или порочной истины, что поставила бы раз навсегда все на предназначенные места, свою и чужую жизнь, и определила бы границы между да и нет». Но насколько же выразительнее, живее выглядит благодаря этому качеству человеческое познание и познаваемый мир!

После приведенного тягостного разговора с Валентином следуют воспоминания Крымова-старшего о его первых встречах с Ольгой, о зарождении любви «без памяти», «безудержной насыщенной нежности, постоянной неутоленности, какую он испытывал к ней». «Что-то вроде дурмана... — говорит о своем чувстве Крымов и добавляет: ...тот дурман не прошел у меня до сих пор». Мрачное начало, исходящее от признаний Валентина, просветляется, жизнь обретает свое истинное содержание. А ответственность за сына — остроту.

Другой пример: Ольга мучается мыслью о предательстве мужа. Сам Крымов потрясен этими муками: «Вот чего я боялся, вот этого ее унижения». Но до этой тяжелой сцены он наблюдает «далекое пульсирование звездных фейерверков», в частности — «над темной вершиной березы царственно играла алмазными огнями большая неизвестная звезда». Во время объяснения с женой Крымов видит на пейзаже Ольги ту же звезду. И воспринимает ее как знак неутраченной близости с любимой женщиной, «маячок» на дороге домой. На подобных внутренних ассоциациях, соотношении разных состояний и основывается «освоение» героем могучего, вечно меняющегося и обновляющегося потока жизни.

Вместе с Крымовым читатель учится видеть красоту и силу мира и держать ответ перед его ликом за мелочность «сиюминутной» выгоды, зависти, тщеславия». Общение с Прекрасным —

«радость, а радость — высшая мудрость». Вот где сконцентрирована оценка туману сплетен, происков завистников. С другой стороны, призыв к активной защите осмысленного бытия.

Сознание Крымова бережет в себе все его жизненные открытия. Память отсеивает значительные мысли и переживания, «ведет» по пути укрупнения выводов. Постепенно нагнетаются неприятные ощущения, сгущаются вокруг него несправедливые подозрения. Но для безвинного Крымова они становятся источником чувства вины перед страдающими Ольгой, детьми, Ириной. Именно обостренная невзгодами совесть влечет его к думе о человечестве. «Жизнь подменяют игрушкой, нет... игрой в жизнь. Весь мир играет в дешевую красоту». На эти памятные слова американского режиссера Крымов мысленно отвечает: «Люди поддались всеобщим соблазнам и перестали жить в согласии с собой». Такова разгадка названия романа — «Игра». Она также — в болезненном, все нарастающем понимании Крымовым легковесности «лицедейства» своего кинотворчества.

Сила произведения определена выбором героя. Писатель показал раскаяние честной, чуткой личности в каких-то общежитийных ее склонностях. Предельное напряжение души завершается для Крымова трагично. В предсмертном бреду, в ожидании «благостной растворенности во всем» он жестко себя вопрошает: «Чего я хотел всю жизнь? Удовлетворения честолюбия, хотел любви, хвалы людей, их восторга и слез? Как ничтожно, как непростительно... Невозможно многое вспомнить без стыда, без отвращения к самому себе». Но и здесь не оставляет Крымова мечта — «может быть, эта боль — возвращение к себе самому? Спасение в том, чтоб вернуться назад и очиститься?» Идеальное перевоплощение человека — возвращение к собственной врожденной, не испорченной «игрой в дешевую красоту» сути. Крымов глубоко огорчен: он не успел отразить в своих фильмах обретенной большой правды, предостеречь людской род от трагических заблуждений. Последняя несозданная картина представляется умирающему взору, — фигуры плачущей монашенки с лицом Ольги и протоппа Аввакума. В этом видении — символ любви, милосердия и борьбы с человеческими недостатками, противоречиями.

Финал романа необыкновенно просветленный. Звучит «неземная музыка», плещется «безымянный океан, манящий теплом, покоем, благодатью». Однако Крымов рвется от «пустынного блаженства» — «опять бы туда, назад, к той боли...». Причина просветления вовсе не в угасании сознания. А в постижении заветной для Крымова тайны: «Страх перед смертью исчезает, когда будет найден и осознан смысл жизни». Для героя Бондарева этот смысл в очищении человеческих душ и отношений от суетных, мелких, эгоистических потребностей, в пробуждении высоких чувств и мыслей.

Сходные мотивы выразил в романе «Все впереди» (1986)

В. Белов. Но совсем иными средствами. Несовершенство духовного опыта личности воплощено здесь не в «сгустке» противоречивых переживаний, а в динамике развития во времени. Два периода жизни Дмитрия Медведева, его жены Любы, их друзей Славы Зуева, Саши Иванова выделены композиционно — двучастным построением произведения, подчеркнуты говорящими заголовками.

Первая часть называется «Белая лошадь». Разумеется, не случайно. Определение исходит из сюжетного мотива. Влюбленный с школьных лет в Любу Миша Бриш подбивает своего приятеля поухаживать за ней (месть Медведеву) и заключает по этому поводу даже пари на бутылку виски «Белая лошадь». Сам по себе этот факт — вопиющий, много объясняющий в «треугольнике» Медведев — Люба — Бриш. Но значение названия еще шире.

«Белая лошадь» воспринимается как символ всей нетрезвой, спутанной, темной жизни Медведевых, их друзей (в противовес реальному белому коню на поле). «Три товарища» (в романе В. Белова, думается, есть острополемический акцент по отношению к этому произведению Э. М. Ремарка) отнюдь не дебоширы, они талантливые, яркие люди. Каждый из них много и самоотверженно трудится в избранной области науки или техники. Тем не простительнее равнодушие этих людей к себе. «Атмосфера неискренности» царит в их доме. Медведев чувствует, что теряет жену. Зуев живет с распутной Натальей. Иванов расходится со своей Светланой. Что-то нечистое, фальшивое укореняется в общении с близкими. А мучительные разочарования «утоляются» спиртным. По собственному признанию, герои романа испытывают духовную несостоятельность и могут только «говорить и мечтать». Бездумное существование завершается трагедией: от короткого замыкания взрывается изобретенный Медведевым агрегат, гибнет самый талантливый сотрудник Женя Грузь.

Вторая часть романа тоже именуется выразительно — «Безоблачное сиротство». Аксюморон оправданный. Он призван передать сращенность двух трудносовместимых между собой качеств. Медведев был осужден за халатное отношение к взорвавшейся установке, отбыл срок, лишился жены, московской прописки, работает на совхозной стройке. Зуев в автомобильной аварии стал инвалидом, живет на пенсию. Подлинное сиротство! Но именно в этот горестный период слетел, как шелуха, наносный, внутренне чуждый этим людям налет легкомыслия. Серьезное осмысление мира и своего в нем места очистило от туч небо их жизни. «Духовная сущность», о которой теперь много думает Медведев, высвобождается.

«Все впереди!» — слова, которые проясняют концепцию произведения. Медведев находит в записках Жени Грузь близкие ему раздумья. «Все впереди» обозначает наивные грезы, иллюзии прошлого, таившего в себе «опасность бездействия и ложных

путей». Вместе с тем это и перспектива на разумное будущее, достигнутое «ясностью ума ... мужеством и жадой добра». После тягостных утрат — любимой жены, дочери и сына (которого родной отец не успел увидеть из-за ареста) — Медведев отказывается не только от бывлой беспочвенной мечтательности, но и от «ненасытного, голого, рационалистического ума». В своем вынужденном одиночестве герой понимает, что «человек живет отнюдь не ради себя». А «непосредственное сердечное чувство» «расковывает, раскрепощает» все духовные, в том числе интеллектуальные, возможности личности.

Роман В. Белова исполнен сложных психологических переживаний. Они имеют исток в острых событийных ситуациях. Бриш, женившийся на Любе, хочет усыновить ее детей, не допуская их свиданий с отцом. Всеми неправдами обвиняется Медведев в антиобщественных настроениях, пьянстве, даже наркомании, дабы лишить его отцовских прав. Саша Иванов по своей врожденной доброте и любви к другу вступает в борьбу с Бришем. Сам Медведев напряженно ищет путь сближения с дочерью и сыном. Эта внешняя канва повествования оказывается воплощением внутренних конфликтов.

Еще в тюремном заключении Медведев услышал «концепцию» валютно-финансового авантюриста: «Природа наделила людей разными полномочиями... Одни всегда будут убирать свое и чужое дерьмо, причём вручную. Другие — моделировать их поведение». «Сердечное чувство» Медведева рождает боль за тех, кто действительно вынужден заниматься черной работой. Вместе с тем — отвращение к матерому, преступному эгоизму возможных «моделировщиков». Бриш принадлежит именно к последним. Его изворотливый практицизм всегда направлен к достижению личного благополучия любыми средствами — ложью, предательством, подлостью. В столкновении Медведева, Иванова с Бришем ясно читается противоборство двух жизненных философий: любви к человечеству и поклонения «элите» паразитов.

Медведев, Зуев, Иванов много размышляют о своих личных переживаниях. Поэтому «годы, прожитые в ... оскорбительном состоянии, оказались содержательнее предыдущих». Мудростью потрясенного сердца приходит Медведев к убеждению: «смерть как возникновение и завершение борьбы между моим телом и духом. Гармонию их называю жизнью». И удивительно: все потерявший Медведев обретает такую гармонию, хотя и нелегко, с напряжением всех сил.

Рассуждения героев отнюдь не отвлеченные. Друзья зорко видят разобщенность народа. Для его уничтожения, по мнению Медведева, вовсе не обязательно забрасывать водородными бомбами: «достаточно поссорить детей с родителями, женщин противопоставить мужчинам». «А еще президент Кеннеди, — вторит Медведеву Иванов, — запрещал журналистам писать о нашем пьянстве. Зачем, дескать, мешать? Пусть пьют, скорей разва-

лется». Не личное, общее состояние неблагополучия тревожит их. И не просто тревожит. Иванов как нарколог ведет большую работу по оздоровлению массы спившихся людей. Медведев стремится противостоять раздвоению личности окружающих.

Роман имеет свою логику развития. От жизненных испытаний герои приходят к постижению произошедшего, а затем к разрешению назревших конфликтов. Страшным следствием минувшей поры легкомыслия оказался распад семей. Люба, некогда так любившая Медведева, поторопилась вступить в новый брак. Окончательно теряет человеческий облик жена Зуева Наталья. «Куда деть плохих (жен.— Л. С.)? — спрашивает Медведев и отвечает: — И если уж поженились... Каждый должен тащить свою ношу... Какая б она ни была, а она твоя». Так они трое и поступают. Это позиция друзей во всем. Нельзя сказать, что они одинаково активно следуют ей. Наиболее действенный Иванов гневно обличает пассивную жертвенность Медведева: «не оскудеет рука дающего». Медведев лишь начинает преодолевать эту мораль, хотя внутренне давно созрел для решительной борьбы за детей, семью, за духовное возрождение людей. Что ж, у него «все впереди». Роману свойственна разомкнутая в будущее концовка.

«Игра» Ю. Бондарева, «Все впереди» В. Белова, продолжают традицию Льва Толстого. Тяготение к его опыту наблюдается не в форме повествования, не в поэтике (хотя в сцене прощания с жизнью Крымова ощутима и традиция Толстого-художника). А в стремлении воплотить нелегкую логику поиска истины, в ее уразумении.

В творчестве великого писателя всепроникающую силу обрели раздумья о возможностях и противоречиях человеческой мысли. Ее дерзания и заблуждения новаторски раскрыл Толстой. И богатство такого процесса подчеркнул настойчиво повторяемыми, контрастными конструкциями типа: «Он не понимал...» — «Он понял». Преодоление личностью ошибок, слияние людей в постижении мира для «общего блага», одухотворения логического мышления нравственным чувством — эти открытия Толстого близки нашей современности. Своеобразно усвоены они Ю. Бондаревым и В. Беловым.

Можно заподозрить, что прозаики 80-х годов отклонились от животрепещущих проблем в сторону всеэпохальных. Такой взгляд настойчиво защищался в журнальной полемике. А вот — нет. Пробуждение (на примере литературного героя) боевой мысли во имя «общего блага», в ее тесном слиянии с принципами высокой нравственности — это ли не наступление на инерцию «сонного» состояния? Застой определяется не только устаревшими формами производства и управления. Он прежде всего в массовой бессознательности. Заветы Л. Толстого не устаревают. Наследованные в новое время, воплощенные в процессах текущей действитель-

ности, они неустанно служат, как подсказано классическими открытиями, нашей жизни.

В литературе последних лет стремительно возрастает исследование тех горьких потерь, которые пришлось пережить стране в тяжелые годы сталинского культа. На этой почве возникает иной поворот темы прошлого. Речь идет не о заблудших (в той или другой мере) людях, приобщившихся затем к свежей духовной энергии. Внимание сосредоточено на тягостных испытаниях немногих по количеству, но воистину способных деятелей, провидцев истинной поступи мира. Либо на широком разливе духовно здоровых сил, противостоящих злой воле власти. Крайне ответственная тема. Она требует внятных объяснений реальных антиномий. И объективных, ибо каждый уклон к «свободному» толкованию исказит не отдельное лицо, а историческую правду. Может быть, поэтому писатели стремятся построить произведения на документальной основе. Но эти материалы не всегда спасают от значительных просчетов. Остановимся на некоторых нашумевших романах. Постараемся разобраться в авторской концепции их создателей.

У В. Дудинцева накоплен некоторый опыт изображения сложных путей ученых в смутные годы «администрирования науки». Около двадцати лет тому назад вышло его «Не хлебом единым». В новом произведении — «Белые одежды» (1987) писатель продолжил и усовершенствовал свой поиск. Несомненным достижением здесь стало слияние конкретных примет тяжелого периода: борьба «лысенковщины» против генетики в 50-е годы, с обобщенными представлениями о непростой судьбе подлинных научных открытий. Каждый образ романа обладает такими тенденциями.

Дудинцев сам определил специфику повествования в «Белых одеждах»: «...книги, в которых много движения и событий, интересны. Но еще интереснее те книги, где показаны внутренние причины, управляющие событиями, где действуют страсти». В романе, действительно, много сильных переживаний, что и обусловило напряженность его восприятия. Причем живыми, эмоциональными характерами обладают представители обеих враждующих партий. Нет бледной добродетели, нет и схематичного порока. Их взаимодействие поэтому протекает остро.

Писатель, однако, строит повествование отнюдь не по принципу перманентных столкновений идейных противников. Наоборот, донесена зловещая атмосфера царствования самозванцев в биологии. Истинные таланты вынуждены не только скрывать свой труд: во имя его сохранения необходимо разыгрывать роль сторонников официальной жизни. Именно так внешне ведут себя Иван Ильич Стригалева, Светозар Алексеевич Посошков, Федор Иванович Дёжкин, старик-редактор журнала «Проблемы ботаники». За всеми ними неотступно следит недремлющее око власти. Общение с нею смертельно опасно. Как только она предугадывает малейшую самостоятельность «подопечных» — начинается

жестокая расправа с ними по каналам МВД. Но враги настоящей науки борются с учеными под маской заботы о благе.

Это обстоятельство предопределило своеобразное раскрытие преступных властителей — через внешний облик, манеру поведения, противоположные их внутренней сущности. В образе главного ниспровергателя генетики Кассиана Дамиановича Рядно подобная двойственность мастерски передана писателем.

Рядно напоминает реального деятеля тех лет — Т. Д. Лысенко, несмотря на более чем скромные свои способности, ставшего президентом Академии сельскохозяйственных наук в связи с тем, что возглавил разгром советских «вейсманистов-морганистов». (Вейсман А.— немецкий зоолог, предвосхитивший современные представления о генах. Морган Т. Х.— американский биолог, один из основоположников генетики.)

Многое сближает Рядно с Лысенко: личное общение со Сталиным, командное положение в академии, грубые методы притеснения ученых, ограниченность, некоторые черты поведения, псевдонародность речи. Но в романе характер Рядно дает возможность понять крупномасштабное негативное явление.

В образе Рядно взаимообусловлены жажда научной власти и бездарность; беспринципность и лицемерность рассуждений о высоких материях; жестокость и вкрадчивость в общении с окружающими. Таких людей называют «волками в овечьей шкуре». Дудинцев нашел выразительную форму «бытования» своего антигероя. На трех «китах» стремится он укрепить свой подлый мирок — на разглагольствовании об отеческой любви к ученикам, патриотизме и народности. Эти священные понятия беззастенчиво избираются ширмой для расправы с честными, талантливыми исследователями. Проблема решена и в конкретно-временных, и в общечеловеческих границах. Ясно: только в общественных условиях, лишенных свободы научной мысли, может понадобиться кровавый деятель типа Рядно. Ясно и другое: лишь тот, кто никакого отношения не имеет к науке, даже просто плодотворному труду, способен уничтожать своих счастливых соперников.

За неполные сутки до ареста (по наводке «лысенковцев») генетика-новатора Стригалева Рядно пытается проверить преданность себе стригалевского ученика и соратника Дёжкина. Ведет его на опустевший огород Стригалева (несчастный скрывается) и заводит душщипательный разговор: «В другой раз, Федя, ко мне, ко мне со всеми вопросами. Я у тебя исповедник, я твой пастырь. Ты там что-то ему насчет структур заливал. Насчет клеточных структур. Х-ха! Да ты знаешь, что такое клеточные структуры? Это ж питательная среда, на которой сейчас же разовьется микроб вейсманизма-морганизма». Рядно делает комплименты выносливому Дёжкину: «У нас с тобой, Федя, это прилично получается. Сразу видно хлопца из народа». Мирит Дёжкина со своим прихлебателем Саулом Борисовичем Брузжаком: «Федьку моего не трогай ... И ты, Федор, тоже не заводись. Саул

штукует. Батка не допустит, чтоб до когтей дошло». Демонстрирует свое отношение «по-родственному» (ну как тут не вспомнить «Господ Головлевых» Щедрина?), называя Дёжкина «сыном», а себя «батькой». Если бы на месте Рядно оказалась женщина того же достоинства, было бы пушено в ход священное понятие материнства. Весь набор лицемерных ухищрений (мнимые задушевность, демократизм, потуги на теоретизирование) предпринят в сугубо эгзистических целях — для личного престижа, утверждения своей власти, обогащения учениками и пр.

Страшный человек Рядно, особенно потому, что он стоит у «ветрил и руля», определяет судьбы людские. Еще и потому, что его должность — источник размножения «рядновцев». Всюду сопровождает «батьку» доктор наук Брузжак, о котором сам академик говорит: «Тебе, сынок, ставлю пять. А доктору Брузжаку — кол... Картошку ты не знаешь». И добавляет чуть позже: «На Саула приходится опираться. Саулу ничто глотку врагу перекусить». Цепным псом, вышибалой служит Брузжак при Рядно. По существу, ту же роль исполняет в провинциальном институте ректор Петр Леонидович Варичев, сотрудники: Анна Богумиловна Побияхо, Ходеряхин, десятки других, кто на собраниях и ученых советах поет гимны единственному и непобедимому Рядно. Отношение автора к этой публике, естественно, однозначное и остроироническое. Вот как, например, увидено лицо Варичева глазами Дёжкина: «Эту картофелину можно было повернуть обратной стороной вперед, и все равно получилось бы то же лицо, те же малые выпуклости, щели и изъязны, которые назывались носом, глазами, ушами и ртом». Стоит ли добавлять, что и практика Варичева — скопление щелей и изъязнов?

Роман Дудинцева, при всей остроте критического начала, посвящен все-таки противникам Рядно. В цитированном уже авторском определении «Белых одежд» глубокое чувство восхищения отдано тому, чьи помыслы о своем уступают помыслам о том, что «нужно всем», тому, кто подпал «под власть своего призвания». Таких героев, как говорилось, в книге много, в центре внимания — Стригалев, Посошков, Дёжкин.

Писатель находит средство органично связать их судьбы. Не так уж много прямого общения этих людей, хотя каждая подобная сцена становится содержательно-проблемной опорой повествования. Объединение, тесное, неразрывное, главных героев достигается другим способом. Все они делают одно дело — борются за истину, доводят ее до сознания широких масс специалистов и до практических результатов ее победы, воистину «нужных всем». Обстановка застоя теоретической биологии, преследования ученых предопределяют основную коллизию романа. Сознательно отстраняясь от всегда неблагоприятных для них условий, Стригалев и Дёжкин тайно выводят небывалый сорт картофеля, подтверждающий новый закон генетики, а Посошков теоретически обосновывает открытие. Повествование имеет

как бы два течения. Одно заключает в себе происходящие вовне научной деятельности события. Другое — сама деятельность, одухотворенная страстью служения науке, тайнам природы. Динамика этих течений тоже различна. Вовне — сгущаются тучи, наматываются жернова страшной рядновской «мельницы». В сфере вдохновенного поиска стремительно передается его эстафета от Стригалева к Посошкову, от них обоих — к Дёжкину. Опасность как бы подгоняет их к скорейшему завершению эксперимента.

Рассказ ведется в строго объективированной манере. Автор будто свободно переключает свою скрытую камеру от явления к явлению, от лица к лицу. На самом деле он всемерно выделяет общее для подлинных новаторов в «белых одеждах» и неповторимую особенность каждого. Причем многотрудность их подвижничества вынуждает писателя избирать концентрируемые характеристики, лишь дополняющие содержание всегда выразительного поступка.

У Стригалева, Посошкова, Дёжкина в чем-то очень схожая судьба. Стригалева, одинокого человека, в разгар его работы арестовывают, он гибнет. Посошков, оставленный женой и сыном, вынужден, чтобы избежать насилия, покончить с собой. Дёжкин, потерявший любимую Леночку (ее как участницу деятельности Стригалева ссылают), тайно уезжает в глухую деревню, где долгие годы, ничего не зная о жене и сыне, продолжает эксперимент Стригалева. Уже в самом мужестве, упорстве, самоотвержении этих людей читается их духовное родство.

Рядно замечает особую интеллигентность Дёжкина и использует ее в своих целях. Светозар Алексеевич (имя-то какое!) Посошков, светский, гармонично образованный человек, блестящий оратор, говорит о себе: «Я надену телогрейку, возьму в руки лопату, матюкнусь... трехэтажно, и ты попробуй меня узнай. Я могу и ломиком трахнуть. И пока сволочь будет хлопать глазами, не укладывай этого в своих мозгах, я еще добавлю». Конечно, это гипербола. Но очень содержательная. Ведь перед самоубийством Посошков, действительно, «ломиком трахнул», обнародовав смертный приговор «лысенковщине». Целиком принадлежащий «целому новому миру с целым новым миром новых проблем», Стригалева долгое время живет в ежевичном кустарнике, прячется в лесу, становится «союзником ночи», «неуловимым» для того, чтобы вырастить первый урожай своего замечательного сорта. Стригалева прозвали «троллейбусом» за то, что он умел не отступая следовать раз навсегда определенным себе маршрутом жизни. Трое главных героев тоже ни разу не свернули со своего сложного и светлого пути.

Внутренний мир Дёжкина раскрыт автором особенно емко. Поэтому, видимо, что именно он завершил начатое всеми дело. Образ Федора Ивановича воссоздан традиционными средствами реалистической прозы. Характер Дёжкина раскрывается в его отно-

шениях с широким кругом людей. Среди них — близкие ему талантливые ученые (Посошков, Стригалева и др.), просто хорошие, честные люди (Свешников, Туманова, Бабиц, т. д.). Вынужденное общение с Рядно и его приспешниками закаляет волю, активную, противоборствующую злу позицию Деткина. Писатель, однако, находит возможность углубить наше представление о герое с помощью особых, «внесюжетных» элементов повествования.

В рассказ о Дёжкине включается многозначный мотив «бега». Возникает он как знак чисто бытовых условий. Дёжкин подозревает, что ему придется бежать от преследователей, унося «наследство» (картофельные семена, клубни) Стригалева. Так и происходит — на лыжах Дёжкин спасает свое богатство. Но мотив этот имеет другой смысл — стремление отстраниться (бежать) от порочного окружения, отдаться подлинной науке. Поэтому Федор Иванович ведет «тайную» жизнь. Постигая ее законы, он обнаруживает в себе усиление предчувствий: «поступок с его техническими подробностями подчинялся отдаленным и неясным, полным тонкой тревоги первоголосам, диктующим действие». Сознание как бы тоже опережает самое себя. Автор пишет об этом качестве, как о следствии трагических обстоятельств: Дёжкин предвосхищает судьбу открытия Стригалева, своего участия в работе генетики. Но здесь же четко ощущаются свойства творческой мысли — научной интуиции, подсказывающей метод исследования. В другой момент Дёжкин, наделенный, по авторскому определению, «почти детским воображением», обогащает «этот дар особым строительным материалом» — изучением, знанием прогрессивных направлений биологии. Вот они — внутренние закономерности личности ученого. Конкретная тема романа, посвященная советским генетикам, укрупнена постижением процессов творчества.

Дудинцев тесно увязывает природные склонности героя с благоприобретенными идеалами. Дёжкин исконно, от рождения, обладал высокими нравственными запросами. Их развитие в период Великой Отечественной войны и позже — в сражении с врагами научного прогресса — зримо «утепляет» образ Дёжкина. Достижения героя связаны с историей нашей страны и с общечеловеческой мечтой о красоте и справедливости. В душе Федора Ивановича, «настоящего русского человека, сына своих равнин», «таился унаследованный от прадедов и подкрепленный недавними событиями сухой холодок по отношению к иностранцу». Причина понятная: «С иностранцами были связаны воспоминания о бескрайних, ползущих, как тучи, нашествиях, о горящих городах, истоптанных нивах, о девушках, угоняемых в рабство». Их: народ, родные города, нивы — и защищал солдат Дёжкин. Трудный опыт борьбы с фашистами накладывает заметную печать на его внутренний облик. Прежде всего — на отношения с людьми. Причем не только служебные или товари-

щеские, а и самые сокровенные — с женщиной. Всюду Федор Иванович проявляет удивительно естественную, искреннюю преданность своей стране, своему делу, друзьям, возлюбленной. В предельно тяжкое мгновение смертельной опасности и одиночества Дёжкину признается в любви замечательная девушка Женя Бабич, сулящая подлинное счастье. Федор Иванович отказывается от него, не умея предавать свое чувство к Леночке и жалея Женю. Главный же исток другой: «После Леночки Женя стала бы второй. Первой она бы не стала. А что такое вторая? Это та, которая стоит перед третьей.., а существует ли вообще эта штука, это самое... даже неловко произнести... В общем, эта вещь, которая любит темноту, тайну и иносказание?» Для него она, несомненно, существует совсем не «в общем». Скромность, внешняя «незаметность» этого хромающего (фронтовое ранение) человека — не от слабости, а от редкой духовной силы, ясности мировосприятия, цельности чувств. Талантливая натура проявилась во всем сущностном. Переживания Жени Бабич понятны. О таком герое мечтает, наверное, каждая девушка. Писатель убедил: Дёжкины есть в реальной жизни.

Федор Иванович — носитель большой, чистой человеческой правды. Вот в чем секрет тяготения к нему разных людей, оказывающих посильную помощь науке. Среди них: милицейский полковник Михаил Порфирьевич Свешников, незаурядные женщины Леночка, Женя, Антонина Прокофьевна Туманова; Борис Николаевич Порай и еще многие. В мастерстве отражения человеческого содружества, нравственных идеалов В. Дудинцев далеко продвинулся вперед по сравнению со своим первым романом. Очень важно и другое впечатление от «Белых одежд». В беспросветочной атмосфере «лысенковщины» противостоят ей не отдельные «избранники» судьбы, а множество духовно здоровых, мужественных людей. Любые горькие испытания не могут уничтожить подлинные завоевания разума.

Д. Гранина тоже привлекла тема служения науке. Он раскрыл ее в документальной повести «Зубр» (1987). Сопоставление этой гранинской вещи с «Белыми одеждами» напрашивается само собой: и там и здесь речь о биологах, есть переключки в интересе к судьбам русских ученых в период культа Сталина, наконец, оба произведения воссоздают авторский идеал творческой личности. Но, пожалуй, на этом общее и кончается. Д. Гранин освоил совершенно иной материал, выразив его в своеобразной форме повествования — расследования, опираясь на свои, особые представления о мире. Постараемся понять создателя «Зубра».

На основе писем, воспоминаний, высказываний осмысливается судьба русского генетика Николая Владимировича Тимофеева-Ресовского (1900—1981). Повествование ведется живо, хронологически последовательно и вместе с тем с явным использованием принципов ассоциативного мышления. Привлечение документов сопровождается характеристикой, беглой или простран-

ной, тех лиц, которые так или иначе имели отношение к ним. Писатель часто опирается на собственные свидетельства (он был знаком с главным героем книги). Иногда переходит к рассуждениям или, наоборот, к художественным зарисовкам. Повесть, скорее, — многонаправленное эссе.

С первых строк чувствуется авторская влюбленность в героя. И действительно, он предстает красочной, на редкость одаренной фигурой. Перед нами увлекающаяся, страстная натура: известный ученый, знаток культуры, утонченный поклонник прекрасного, полемист и... хлебосол, мастер «городков», неизменный болельщик вольной борьбы и т. д. Все таланты трудно даже перечислить. Многие он развил в себе благодаря необычной биографии. Потомственный дворянин, Тимофеев участвовал в гражданской войне после 1917 года, попал к анархистам, и с трудом вырвался от них. А в 1925 году Советское правительство посылает его в Германию. Здесь Тимофеев-Ресовский складывается как исследователь, генератор научных идей. Этой деятельности отдается самозабвенно, предельно ограничивает свой сон, сжигает себя в любимом труде, не заботясь о материальной выгоде. Знакомство с личностью героя (автор подчеркивает, что именно она ему интересна) — самые, пожалуй, яркие страницы повествования.

Под стать духовной мощи — портрет героя. Большой, сильный, унаследовавший могучие корни дворянских предков, Тимофеев являл в себе и нечто дикое, неумное. Эти два начала определяли загадки его психологии: жадность к творчеству соседствовала с неостановимой тягой к разгулу, бражничеству. Немецкие коллеги были покорены русским феноменом. Писатель устанавливает своеобразное соотношение этого человека с Родиной: «Он был случайно уцелевшим зубром. Когда-то они были самыми крупными из зверей России — ее слоны, ее бизоны. Тяжелая махина, плохо приспособленная к тесноте и юркости нынешней жизни, одинец, небывалый бычище».

В Германии Тимофеев прожил с семьей с 1925 по 1945 год и продолжал свою деятельность в научном институте. Факт сразустораживает. Ведь как раз в этот период Гитлер пришел к власти, отточил фашистскую политику и идеологию, завоевал всю Европу, пошел войной на Россию и только потом, после страшной кровавой борьбы, был низложен. При чтении повести Гранина целенаправленно ищешь объяснение, как вел себя, чем жил его герой в фашистской Германии. Однако четкого определения не находишь.

Наступил 1933 год — власть захватил Гитлер. Но «политикой Зубр не интересовался, а главное, — ни его самого, ни его работ все происходящее ничем не коснулось». Страницей ниже сказано: «Тимофеевых куда больше беспокоили вести из Союза. С 1929 года там начались неприятности для биологов». И еще не раз будет повторено это несоответствие. Несколько оживает

внимание Николая Владимировича к политике после усиления националистской пропаганды гитлеровцев. Однако неприятие этих взглядов выливается в полуанекдотический розыгрыш молоденькой актрисы, пристроившейся к нацистам. С другой стороны, на уровне героического поступка толкуется отказ Тимофеева от немецкого подданства, предложенного (!) нацистским партсекретарем г. Буха. Завершается этот кусок текста фразой: «В Бухе по крайней мере все было налажено».

«Нападение Гитлера на Россию взорвало мир Зубра». Тем не менее и тут он рассуждает весьма странно: «разрушительную сторону борьбы он для себя не признавал» (для старшего сына Фомы — тоже), а лишь посильно участвовал в спасении отдельных людей. Эта позиция опять подается как величие абсолютного мужества: «Похоже, Зубр и впрямь никого не боялся, ни наших, ни ихних. Ни до, ни после победы». Да еще с явным привкусом уравниения «наших и ихних». А когда Фома все-таки вступает в борьбу, Зубр так определяет ее: «Он (Фома) жил с нами, но болтался в русских компаниях в Берлине» (выделено мной.— Л. С.). Зубр мается в военные годы. Подобное состояние толкуется автором вообще непонятно: «Уютное прошлое, которое вызывало сладостную печаль».

«Уютное» довоенное существование в Германии и неприятие «болтаний» в антифашистских «компаниях» — такой аполитизм граничит уже с равнодушием к исходу войны с фашизмом. Рядом с некоторыми патриотическими всплесками всегда стоят слова, снимающие их смысл. Достаточно сказать, что весьма продолжительно решает Зубр для себя вопрос: «Восток или Запад? Уезжать или оставаться? Америка или Россия?» Главное для ученого, видимо, определение наиболее удобного места для научной деятельности.

После окончания войны Тимофеев по приглашению советского замминистра возвращается на Родину. По ошибке его арестовывают, через короткое время выпускают и отправляют на Урал. Там Тимофеев занимается своими исследованиями, проявляя удивительное спокойствие, никогда не жалуясь на свою долю.

Гранин сам указывает на цель своей книги — реабилитация имени Тимофеева-Ресовского, противодействие клеветникам, истолковавшим его арест и ссылку как наказание. Но среди «клеветников» названы известные ученые: Н. П. Дубинин, Л. А. Арцимович и др. Они открыто не принимали позицию Тимофеева-Ресовского в самое трудное для России время. И думается, имели на то право. Ныне документально установлена шаткость положения о безвинности Тимофеева. В частности, известно: наличие секретного контакта с военным министерством и верховным комиссаром по атомной физике гитлеровской Германии у отдела генетики института в Бухе, статьи Ресовского (в соавторстве с Бором и Циммером) о применении нейтронов и искусственных радиоактивных веществ в химии и биологии, об

опытах на людях, которым вводили в кровь торий-Х. О нейтральной позиции Тимофеева говорить не приходится.

Как понять автора «Зубра»? Случайное неведение? Или сознательная идеализация? В любом случае, видимо, писателя устраивала «аполитичная» фигура Тимофеева. Свободно перемещаясь от эпохи к эпохе, из России в Германию и обратно, населяя произведение теми или иными лицами, автор выразил свои субъективные пристрастия. Весьма, нужно сказать, спорные. По отношению и к России, и к Германии, и к науке, и к искусству. А может быть, и к Тимофееву-Ресовскому. Он в книге подозрительно замкнут, согласен с любым поворотом своей жизни. Такое поведение вполне могло быть следствием не той причины, которая обозначена в повести, — гордое величие сложной натуры. Тогда и все поступки Тимофеева, его судьба — много наполнения.

Документальные свидетельства прошлых событий — заманчивая для писателя область. Пожелтевшие страницы старых журналов и газет, воспоминания очевидцев об известных деятелях возвращают нам, как проявитель цветных фотографий, краски, лица, детали минувшего. И кажется, что достаточно лишь придать композицию живой картине — и правда о давно прошедшем восстановлена. Не тут-то было. Необходимо четко выверить соотношения большого с малым, текущего с навсегда завершенным. Только тогда каждый штрих словно ляжет в свое бывшее русельце и не испортит, а прояснит целое полотно. В столь сложном процессе вся «власть» в руках и душе автора: что он берет и мечтает сказать миру?

В наше время сказать нужно очень многое. Открылись для читателя эти «пожелтевшие страницы». И нужно воспринять их в соответствии с тем, что действительно было. Прошлое — великий учитель; нужно, однако, уметь с ним разговаривать и его слушать.

Вполне можно согласиться с огорчением многих наших современников: сейчас, в эпоху гласности, раздаются голоса холодного нигилизма по отношению к тому, что было некогда пережито, выстрадано, завоевано для будущего. Ю. Бондарев на XIX Всесоюзной партийной конференции произнес печальную речь. В ней были и такие верные суждения: «И теперь во многом подорвано доверие к истории, почти ко всему прошлому, к старшему поколению, к внутрочеловеческой чести, что называется совестью, к справедливости, к объективной гласности, которую то и дело обращают в гласность одностороннюю: оговоренный лишен ответа». О том же и с той же болью говорил В. Распутин на телевизионной встрече с читателями 26 июня 1988 года и вызвал громадный интерес и почту (часть его выступления опубликована: Правда. — 1988. — 24 июня). «Подорвать к истории доверие» — как отвернуться от родной матери, стать одиноким, без роду-племени.

Трагическими проявлениями не исчерпан большой сложный

путь нашей страны. Ведь и нынешнее преодоление порочной общественной практики свидетельствует: она не погасила глубинных здоровых начал жизни. Столкновение, борьба истинного и ложного, живого и мертвящего — вот что составляет исторический процесс. И тем острее, болезненнее он протекает, чем несовместимее противостоящие друг другу силы. В них — ключ к пониманию каждой минувшей эпохи. В том числе и такой мрачной, породившей крайне опасные последствия, как коллективизация сельского хозяйства. К этому периоду обращено внимание многих современных прозаиков: В. Белова («Кануны»), Б. Можяева («Мужики и бабы»), С. Антонова («Овраги») и др. Есть нечто общее в их подходе к деревне конца 20—30-х годов. Писатели раскрывают социальные и духовные противоречия тех лет как источник разрушения связи крестьян с землей. И одновременно — внутреннее противостояние этой стихии деревенских жителей.

В романе В. Белова «Кануны, хроника конца 20-х годов» (полностью опубликован в 1988 году) сразу видимы контрасты между собственно сельским бытием и «волей» стоящего над ним руководства, местного, районного. Белов отнюдь не приукрашивает деревню. Здесь есть нищие, питающиеся подаванием: кривой Носопырь, старуха-бобылка Таня. Да и положение других: Данилы Пачина, Ивана Рогова, Кольки Микулина (Микуленка), председателя сельсовета и т. д. — очень далеко от зажиточного. Все в Шибанихе и Ольховице более чем скромно. Однако уже в начале повествования чувствуется какой-то особенный, теплый, обжитой и поэтичный мир деревни. Она как бы сливается с самой природой, следует ее предначертаниям. «Синие знобящие звезды близкими гроздьями висели в фиолетовом небе. (...) Желтым нездешним светом источались повсюду и мерцали под луною снега, далеко вокруг дымились густо скопившиеся в деревне дома». Как земля, покрыты они снегом, но внутри идет привычная работа: вяжут верши, режут ложки, прядут куделю, сбивают сметану... И только вечером по праздникам (роман открывается святками) все собираются на веселом игрище или за общим столом. В этот устоявшийся быт диссонансом врывается полученная из уезда бумага: «Требую в бесспорном порядке в срок до первого января сообщить результаты проработки тезисов ЦК и контртезисов оппозиции, результаты обсуждения резолюции ЦК о работе в деревне и неукоснительном проведении классовой линии». Сочиненный малограмотным Микуленком ответ звучит комически и вместе с тем вполне логично для деревенской обстановки: «...Клейма позором английских империалистов, требуется укрепление ТОЗа кредитом, также просим выдать одну конную молотилку. Чуждых элементов на нашей территории сельсовета не имеется, из-за недостатка грамотных, и по причине низкой сознательности кадров имеем большую нужду в указаниях работы и в канцпринадлелжностях...» Более ясно и остроумно

сказать о разрыве между потребностями ТОЗа и «классовой» политикой городских властей, наверное, невозможно.

Может показаться, что Белов слишком увлечен колоритными подробностями деревенских святок и других праздников. Лишь на первый взгляд. Не менее внимателен писатель ко всему тому, что составляет нелегкую, но осмысленную и налаженную трудовую жизнь. Убедительно мотивируется ее несовместимость с тем, что происходит в партийных инстанциях, от самых высоких до низовых.

Состояние раскола в ЦК ВКП (б) отражает роман. Прошел XV съезд (1927), разоблачена троцкистско-зиновьевская оппозиция. Прикрываясь ультралевою фразой, троцкисты еще с начала 20-х годов стояли за военное руководство страной, отрицали возможность ее возрождения, позже стремились ревизовать ленинскую теорию и тактику, вели многообразную подрывную работу. В «Канунах» Сталин с удовлетворением вспоминает XV съезд и свою роль в победе над оппозицией: «Он (Троцкий.— Л. С.) трусливо уходил от трудностей практических дел, он хотел поссорить партию с русским крестьянством. Разве не было бы это равносильным гибели революции. Троцкий поплатился за свои преступления перед партией». Но «левые» настроения вовсе не исчезли с уничтожением власти Троцкого. И Сталин это понимает: «Каганович писал о кулацкой опасности, объяснял плохой ход хлебозаготовок игнорированием классовой борьбы и правым уклоном, намекая на необходимость чрезвычайных мер. <...> Вряд ли искренне это письмо: Каганович преувеличивает опасность. Зачем? Ясно, что он ждет обострения борьбы в деревне». Такой была воистину порочная установка «левых»: всюду видеть классовых врагов и призывать к вооруженному вмешательству.

Писатель, не отказывая в пронизательности, смелости Сталину, раскрывает, однако, полную несостоятельность его позиции. Сталин заботился о единстве партии, хотел руководить «великими делами великого народа». Между тем не думал о конкретном положении трудящихся. Не случайно он с особым вниманием читает передовую «Правды», где речь идет о значении колхозов «в разрешении таких вопросов, как организация хлебозаготовок». Хлебный дефицит в стране до ста миллионов пудов, его немедленное погашение — вот чем занят Сталин. Поэтому отстаивает план немедленной, всеобщей коллективизации, по существу насильственной. «Как ты не понимаешь,— говорит ему Н. И. Бухарин,— что твоя коллективизация противоречит ленинской программе кооперации? Она подобна скоротечной чехотке». В ответ Сталин начинает подозревать в Бухарине «правого уклониста», т. е. сторонника мелкобуржуазной деревни. Очень скоро, как известно по истории, а не роману, будет поднята кампания против «правого уклона», вплоть до расстрела его лидеров: Бухарина, Рыкова, Томского. О начале их травли, массового смещения старых работников ЦК говорится в «Канунах».

Волюнтаризм Сталина, его нетерпимость к самостоятельно мыслящим деятелям (Кирову, Бухарину и др.), а главное, абсолютистские устремления — мгновенно, с любыми потерями «насадить колхозы» — дезорганизуют ЦК ВКП(б) и Совет Народных Комиссаров. На местах царит опасная путаница. Незаметно укрепляются все те же «левые», а то и «закоренелые троцкисты» либо вынужденно «полевевшие» руководители.

Ольховскую партиячку долгое время возглавляет Игнашка Сопронов. Это о нем сказал его односельчанин: «... всю жизнь только и делал что матюги на воротах писал, а тут людьми командует». Сам Сопронов уверенно идет к власти: «Не для того вступал в партию, узнал голод и холод, чтобы снова, как червяк, возиться в земле». Он и не возится. Зато с наслаждением записывает в кулаки своих обидчиков, разворачивает «работу с классово чуждыми элементами». А когда случайно оказывается не у дел, строчит анонимки на всех, к кому чувствует зависть. Скоро этот ничтожный, психически больной человек снова будет поднят над жителями родной деревни в качестве «организатора колхоза». Утвердиться в такой должности ему помогает секретарь укома Ерохин, напуганный несправедливой критикой по своему адресу, и зам. зав. АПО (агитационно-пропагандистский отдел) Меерсон, давно проводивший «левую классовую линию». Сопронов «оправдывает» доверие начальства, причислив почти всех крестьян своей округи к кулакам и анти-советским элементам.

В романе отражен страшный процесс дискредитации всех честных партийных и советских работников. Секретаря губкома Шумилова обвинили анонимно в «кулацкой идеологии». Ерохина назвали «отъявленно правым», «самым злостным бухаринцем». Зав. уездным финотделом Лузина объявили, тоже анонимно, «обидчиком бедняков». Демидова, создавшего колхоз-гигант, обозвали «правым». Издевательством над деревенскими коммунистами выглядит сцена «чистки» партиячки. Всеми уважаемый бухгалтер маслоартели Шустов получает здесь злобную кличку «бухаринского последыша». Недалекий, но беззлобный бедняк, председатель сельсовета Микулин — его «покровителя».

Подобные обвинения удивительно однотипны. Сомнений нет — цель клеветы одна, и творят ее люди одного направления. Лузин и Шумилов сразу догадываются об их вдохновителе: Троцкий «пакостит по-прежнему», «все это троцкистские штучки», «левачество». Действительно, укомовская комиссия после «чистки» ольховской ячейки потребовала прямо-таки террористических акций: «начать следствие по делу кулацких бандитских вылазок», «выявить недоимщиков, возбудив против них уголовные дела и описав имущество», мобилизовать все силы «по сбору самообложения, разверстке займа» и т. д. Крестьяне, по оценке членов комиссии Меерсона, Тугаринова, Скачкова, представляли «самую большую правую опасность».

На этом испытания не кончились. Скоро появился веселый уполномоченный РИКа (районного исполнительного комитета) по коллективизации Смирнов. Он покориł всех игрой на гармони и пляской, живо рассказал о новой жизни, о льготах, технике для колхозников и наложил для единоличников. И за два дня «в шести деревнях учредил шесть колхозов». Затем исчез. А на смену ему пришел Сопронов с длинной бумагой об «организации бедноты и батрачества», «дальнейшем наступлении на кулачество», борьбе с проявлениями «правого оппортунизма» и... новыми списками «твердого задания по налогу». Ольховицкий колхоз «Первая пятилетка», куда добровольно записалась вся деревня, был признан незаконным, ложным, поскольку в нем оказались якобы кулаки (самый богатый имел две коровы и лошадь). Печально замечает автор: «Шибаниха была похожа на хмельную бабу. Никто не знал, чего от кого можно ждать, откуда придет очередная беда или новость, куда ступать и что говорить. Снег был истоптан берестяными ступнями, сапогами и валенками, народ ходил не по прежним тропинкам».

Сколько горечи в этих строках! И не раз будут звучать в повествовании такие же ноты. Иногда они вызваны мыслью о целостном северном крае: «Нет конца вологодским, архангельским, заонежским, устюженским, печорским и мезенским лесам! Порой осень дует на них, обдавая мокрым широким ветром. И тогда глухой недовольный гул валами идет на тысячи верст, неделями катится от Белого моря. Тайга глухо шумит, словно вторит своему собрату — полному океану... Казалось бы, нет и не будет предела этим лесам... Ударили топоры. Заржали кони в лесах. И вповалку, друг на друга, начали падать вековые деревья». Это грустное раздумье автора завершается, однако, просветленно: «...после ветра и дождей слетало на землю теплое краткое лето».

Нет безысходности и в картине деревенского существования. «Жизнь, мир, они богаче того, что ты знаешь или чувствуешь, все намного богаче и шире...» — так говорит в «Канунах» Прозоров, человек трагической судьбы. Бывший помещик, искренне принявший революцию, мечтающий о насыщенном высокими помыслами бытии, мучительно ищущий истину (как жить, чем жить?), испытавший возвышенную любовь к крестьянской девушке Тоне... И — арестованный по подлому навету Сопронова, затерявшийся где-то на дорогах ссылки. Важные философские размышления доверил писатель этому герою. Роман Белова тоже о том, что «намного богаче, шире» конкретного опыта.

Автор видит духовную красоту простых людей, пишет о ней взволнованно, с каким-то особенным чувством благодарности. Да и может ли быть иначе? Замученные обстоятельствами, крестьяне не только кормят «всю взбудораженную страну». Они учат правде воистину человеческого отношения к существу.

Данила Пачин, честный работник, любящий отец большой

семьи, обвинен Сопроновым в «кулачестве», получил непосильный налог. Тягостные думы по этому поводу приводят, однако, не к озлоблению, а к болезненным укорам своей совести: «Не чувствовал он ни самой малой вины, ни перед властью, ни перед богом, как ни старался припомнить всю свою подноготную. Ан нет, были-таки и вины, и грех. Правда, по молодости, по глупости. Не утерпел разок, прижал одну девку в одном месте, в одну темную ночь... Ревела, бедная, нет, не пожалел, не хватило ума-то. Был и еще один случай в гражданскую. Можно бы спасти от расстрела одного поручика, совсем еще ребенок был. Не пожалел Данила Пачин офицера, не спас. Расстреляли мальчишку. Да ведь и другие не пожалели? Нет, не пожалели и другие... Только от этого не легче». Мудрость много пережившего человека мягчит сердце, позволяет найти за каждодневным нетленную истину.

Душевным богатством обладают и совсем еще молодые герои «Канунов». Павел Пачин, чуть было не застреленный озверелым Сопроновым, случайно спасшийся, вдруг остро ощущает глубокий смысл произошедшего: «Радость из-за того, что он живет, и какой-то стыд из-за того, что он живет, и обида, и жалость ко всему живому на этой земле, и опустошающая вселенская горечь — все смешалось вокруг и в нем». Да, такой парень, скромный и непритязательный, никогда не совершит ничего против жизни, сумеет и за чужую подлость испытать ответственность. С отрадой читаешь о редкой утонченности чувств и других простых, безграмотных мужиков, баб: Никиты, Ивана, Аксины, Веры Роговых, Евграфа Миронова, Александра Шустова... Их много. Вырожденцами, моральными уродами воспринимаются по сравнению с ними Сопронов и агент ГПУ Петька Штырь.

Белов вовсе не считает, что его любимые герои отмечены некоей благодатью свыше. Роман позволяет понять, как формируются их нравственные устои. В тяжелой, не прерываемой в течение всего года работе появляется внутренняя тяга к ней. Здесь заключено очень точное жизненное наблюдение. Человек всегда стремится к тому, что у него хорошо получается. А в деревне обязательно, иначе нельзя, передаются навыки и умения старших младшим. Постепенно ребенок привыкает к осмысленному труду, к пониманию природы, «нрава» земли. Именно таким содержанием исполнены многие сцены, связанные с любовным обучением Никитой Роговым своего внука Сережи. Мальчик и сам не замечает, как проходит «обида на деда»: рождается интерес к тайнам крестьянского ремесла. Участие в большом, ярком мире отодвигает от людей мелкое, суетное.

Не все, разумеется, крестьяне способны приобщиться к этой радости. Есть среди них ленивые или слишком жадные до веселых забав. С добродушной усмешкой рассказывает автор о комической «приспособляемости» к даровым удовольствиям Акиндина, Судейкина, Микуленка и пр. Но, как правило, они вызывают ехидное к себе отношение и односельчан. А поклонением

всегда и всюду отмечены работоспособность, изобретательность в трудовых процессах. Эти качества очень близки к творчеству. Через все повествование проходит важный мотив — строительство Павлом Пачиным мельницы. Порой невозможно понять, что в его переживаниях главенствует: желание дать людям удобство, подняться самому из нищеты или влечение к созиданию. Видимо, последнее. После тягостного, надрывного труда ветряная мельница была пущена, а Павел стал мечтать о водяной. Обычное для деревни сооружение становится источником гордости и сближения крестьян, украшением села («начальство» же производит Павла в кулаки).

Поэзией овеваны самые обычные дела жителей Шибанихи и Ольховицы. Здесь нет преувеличения. Люди в деревне при всех тяготах, даже оскорбительности социальных условий, чувственно дышание вечно живой жизни. Поэтому они так неразрывно спаяны между собой, так чутки к естественному, земному счастью и к болям, страданиям других. Роман кончается мучительными переживаниями Ивана Рогова, так и не принятого в колхоз: «Обида и страх — нет, не за себя, а за все семейство, за деревню, за всех добрых людей — страх и отчаяние поднимались откуда-то от самой земли...» Но разве такое волнение «за всех» не несет в себе заряд «душевной силы»? Без сомнения, несет. И потому последние предложения «Канунов» отражают жалкую участь ненужного заявления Рогова о приеме в «сопроновский» колхоз: «Ветер... подхватил бумажные ключья, по-кошачьи поиграл с ними. Обрывки заперевертывались и полетели вдоль по Шибанихе». Разного рода циркуляры, положения, распоряжения смутной эпохи ожидала та же судьба. А трудовой, нравственный опыт крестьянства защитил страну в ее исторических испытаниях. Белов прочел старые документы глазами человека, глубоко понимающего путь своего народа.

По-своему, выразительно сходные явления коллективизации осветил Сергей Антонов в повести «Овраги» (1988). Она посвящена несколько более позднему периоду, когда колхозы были уже созданы и появилась статья Сталина «Головокружение от успехов». Но в том-то и сказалась крайняя несправедливость положения.

Писатель исторически убедительно и психологически верно передал характер и истоки устойчивой порочной практики.

Глубокой ночью, как вор, пробирается Павел Акимович Тихомиров в дом, некогда выстроенный его руками, в дом, где были вскормлены и выращены его дети. Изба Тихомирова «под железной крышей» и стала источником его мытарств. Тихомирова как кулака выгнали из родных мест. Работая на железной дороге, он неожиданно для себя узнает, что, во-первых, он — «никакой не кулак, а самый безгрешный середняк»; во-вторых, что пришло распоряжение из центра — «оголом не раскулачивать». Казалось бы, «левый загиб» преодолен и несчастный

может вернуться домой. Не тут-то было. В глухих районах никто не слышал о статье Сталина. Кроме того, приехав тайно, Тихомиров нарушил режим поселения — «подписку о невыезде». Теперь его забирают на этом основании.

Складываются безвыходная ситуация — поправить былые ошибки невозможно. Автора, однако, еще больше тревожит другое. Скромный, честный, трудолюбивый Тихомиров живет с ужасным ярлыком — «враг народа». Сам он по незлобивому характеру притерпелся к унижительному состоянию. Но каково же будущее его ребят? Недопустимость этих оскорбительных действий своеобразно оттенена через восприятие чистой души — мальчика Мити, сына председателя колхоза. Митя, судя по малым приметам, постоянно меняет мнение о Тихомирове: «бедняк» — «кулак». А когда того уводят, паренек твердо говорит: «Сразу видать, кулак»... Да и сами красноармейцы в не меньшем заблуждении по поводу бедняцкого вида задержанного: «Вот как маскируются гады». Страшны последствия порочной политики для человеческого сознания.

Антонов последовательно воспроизводит трагические события в одном из дальних районов страны. Сюжетное движение повести стремительно и напряженно. Тем не менее в каждом эпизоде писатель выявляет его нравственный смысл. Продолжается раскулачивание, лениво устанавливается «мирная» жизнь, в которую постоянно врываются кровавые происшествия: убивают председателя Шевырдяева, возникает антисоветский мятеж, закалывают крестьянина Макуна, погибает Платонов... О чем бы ни говорил автор, он всегда решает важную проблему времени: что теряет и что приобретает колхозная деревня?

«Низложение» состоятельных по чисто внешнему признаку хозяев приводит к крупнейшим потерям. Люди, одаренные, способные на большие дела (ведь именно эти качества давали возможность подняться над бедняцкой массой), покидали колхозы. Их дома, нехитрый скарб не могли заменить способностей недюжинных личностей. Такое впечатление возникает при знакомстве с Тихомировым, Чугуевым и др. Не случайно при раскулачивании Чугуева все, забыв о цели прихода, сгрудились у радиоприемника, собранного мастеровитым хозяином. «Кулак вас на радио заманивает», — одергивает собравшихся городской агент. Покинет деревню Чугуев, и некому будет приучать крестьян к технике.

«Классовая борьба», которая и в «Оврагах» выглядит случайной, недопустимой, разрушает добрые, разумные устои деревни. Опасный призрак кровавого террора возникает в некогда мирных селениях. Непростительно часто повторяется насильственная смерть. Ее видят взрослые и дети. «Разудалая Женька» Чугуева кончает жизнь самоубийством, пока комиссия слушает радио ее мужа. А вечером того же дня Митя находит записку с угрозой его отцу: «Уматывай отсюда, рыжая сука, не то останется

твой щенок круглым сиротой». Само понятие человечности утрачивает свое значение.

С другой стороны, в колхозе обрели вес те, кто всегда отличался ленью (временный исполнитель обязанностей председателя Семен Ионович), и те, кто решил под прикрытием ультралевой фразы творить темные дела. Родным братом по подлости доводится Петр Алехин беловскому Сопронову. Алехин кричит о своих «принципиальных» позициях: «чуждый элемент в колхоз не допускать!»; «колхозный устав не нарушать!» Но лишь для того, чтобы вовремя захватить чужой сундук с ценностями, воспользоваться общественным добром. Постепенно раскрывается облик этого «колхозника», вплоть до обнаружения его преступлений. Со зверской жестокостью Алехин совершает два убийства: Шевырдяева и Макуна. Более того, «активист» входит в число организаторов антисоветского мятежа. Наличие алехиных — страшное несчастье для всех, результат неразумной колхозной политики.

По этой же причине контрреволюционные силы сумели привлечь на свою сторону немалое количество честных мужиков. Все поддались хитрым увещаниям: «...мы здесь не для того, чтобы свергать власть рабочих и крестьян, а для того, чтобы эту власть защитить от фанатиков-вредителей, чтобы вырвать крестьянство из сталинского крепостного права... провести в жизнь золотые слова товарища Ленина: «Пусть сами крестьяне решают все вопросы, пусть сами они устраивают свою жизнь». Однако елейные речи оборачиваются призывом к восстанию. Макун так и расценивает это выступление: «Начинается с вольного труда, а кончается кровушкой».

Трагическое положение сядемского колхоза воссоздано в повести в суровых красках. Между тем автор передал и ощущение светлых перспектив. Оно рождается в сознании честных, серьезно думающих о судьбе крестьянства людей. Их немало: Платонов, Пошехонов, Суворова, Шишов и т. д. Дело даже не в количестве. Все они глубоко заинтересованы в коренном изменении сельской жизни. И вот что показательно. Представления о ней отнюдь не одинаковы. Платонова, все время ищущего «главное звено» перестройки, мучает несогласие с ним по некоторым вопросам Пошехонова, Суворовой и др. Но как раз этот факт дает право предположить: «тысячник», новый председатель, должен освободиться от утилитарных взглядов на крестьянство, по которым город будто должен «вести за собой» деревню, «насаждать» колхозы. Так бы, наверное, и случилось, если бы Платонов не замерз по дороге за подкреплением во время борьбы с мятежниками. И думается, «вопросы» (так называется глава, где речь о внутренних исканиях Платонова), которые он не успел решить, не останутся без ответа.

Последняя глава повести именуется не без грустной иронии «Счастливый конец». Здесь — рассказ о похоронах Платонова, о душевной боли маленького Мити, теперь круглого сироты.

И все-таки есть некоторое основание для такого заголовка. В несчастье яснее понимается душевная близость людей. Она в тяжких испытаниях тесно объединила Пошехонова, Шишова, Суворову да и других сядемцев. Для всех них важен опыт, думы погибшего Платонова. То, что не сделал он, возможно, завершит Митя. Для мальчика Сядемка стала родной.

Большая литература открывает богатый мир. В нем, как в жизни, нет, ярче, острее, чем в ее обычном течении, совмещаются высокое и низменное, радостное и печальное, светлое и темное. Современные советские писатели в основной своей массе чувствуют этот закон реальной действительности и искусства. Поэтому даже самое трагическое прошлое не замкнуто в себе самом, имеет выход к живому бытию в целом. А человек обладает способностью понять его вечные и конкретно-временные проявления. Любовью к людям, даже сомневающимся, ошибающимся, проникнуты произведения В. Белова, С. Антонова и др., посвященные печальным страницам недавней нашей истории. И читатель это с благодарностью ощущает¹.

Прошлое, героическое и трагическое одновременно, его подлинные герои, дерзающие, ищущие и горько заблуждающиеся, требуют своих мужественных, честных летописцев и художников. И думается, в минувшем, со всеми его глубочайшими противоречиями, лежит пока еще мало понятый опыт, остро необходимый теперь для нас и идущих на смену новых поколений. Нужно только не забывать мудрое открытие А. Блока:

«Прошлое страстно глядится в грядущее».

¹ За последние годы в периодической печати вышло большое количество статей о современном литературном процессе. Советуем обратиться к журналам «Новый мир», «Знамя», «Наш современник», «Москва», «Октябрь».

СОДЕРЖАНИЕ

К читателю (Л. А. Смирнова) 3

РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА XIX ВЕКА

«Вечно острая, жгучая сатира»	5
Комедия А. С. Грибоедова «Горе от ума» (С. А. Джанумов)	—
Союз «волшебных звуков, чувств и дум...»	25
Лирика А. С. Пушкина (С. А. Джанумов)	—
«Самое задушевное произведение...»	42
Роман А. С. Пушкина «Евгений Онегин» (С. А. Джанумов)	—
«Вся громадно несущаяся жизнь»	63
Поэма Н. В. Гоголя «Мертвые души» (Л. М. Крупчанов)	—
«Глубокий и могучий дух»	77
Лирика М. Ю. Лермонтова (Л. М. Крупчанов)	—
Отстоять в себе человека	92
Драма А. Н. Островского «Гроза» (И. А. Овчинина)	—
«Такая почва добрая — душа народа русского»	108
Поэзия Н. А. Некрасова (Ю. В. Лебедев)	—
Эпопея народной жизни	126
Поэма Н. А. Некрасова «Кому на Руси жить хорошо» (Н. Н. Скатов)	—
Могучая сила личности	146
Роман И. С. Тургенева «Отцы и дети» (Л. А. Смирнова)	—
С мечтой «очеловечить человека»	158
Роман Ф. М. Достоевского «Преступление и наказание» (В. Д. Самойлова)	—
Человек и история	174
Роман-эпопея Л. Н. Толстого «Война и мир» (М. М. Рукавицын)	—
«Нужны новые формы, новые формы...»	194
А. П. Чехов. «Ионыч», «Вишневый сад»... (А. Ф. Захаркин)	—

СОВЕТСКАЯ ЛИТЕРАТУРА

«Искры во мраке жизни»	214
Ранняя романтическая проза М. Горького (Л. А. Смирнова)	—
«С бодрой, радостной верой в «завтра»	221
Пьеса М. Горького «На дне» (Л. А. Смирнова)	—
«В большом сердце и далекое — близко»	232
Роман М. Горького «Мать» (Л. А. Смирнова)	—
«Не может сердце жить покоем...»	245
Поэзия Александра Блока (В. А. Скрипкина)	—
«...С названием кратким Русь»	266
Поэзия С. А. Есенина (Н. Н. Зуев)	—
«И много чар, и много песен...»	284
Творчество русского модернизма (Л. А. Смирнова)	—
«Я была тогда с моим народом...»	294
Поэзия Анны Ахматовой (А. И. Павловский)	—
«Мечту свою создам...»	311
Поэзия Николая Гумилева (Н. Н. Скатов)	—
«Вперед, вперед, с сожженными губами»	317
Поэзия Марины Цветаевой (Т. Ю. Максимова)	—
«Жизнь в предельном проявлении»	328
Лирика, поэмы В. Маяковского (лирика — В. Е. Андреев; поэмы — Л. Ф. Алексеева)	—
Жажда сильного и доброго человека	349
Роман А. А. Фадеева «Разгром» (С. И. Шешуков)	—

Романтика повседневного подвига	368
Роман Н. А. Островского «Как закалялась сталь» (Г. И. Ветрова)	—
Разлив народной жизни	382
Роман М. А. Шолохова «Поднятая целина» (Г. И. Ветрова)	—
Поэтическая летопись А. Твардовского	394
«Василий Теркин», «За далью — даль», «По праву памяти» (Г. И. Ветрова)	—
«Душа обязана трудиться...»	405
Современная советская проза (Л. А. Смирнова)	—

Учебное издание

СМИРНОВА Людмила Алексеевна
ДЖАНУМОВ Сейран Акопович
КРУПЧАНОВ Леонид Макарович

РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА
СОВЕТСКАЯ ЛИТЕРАТУРА
СПРАВОЧНЫЕ МАТЕРИАЛЫ

Зав. редакцией *В. П. Журавлев*
 Редактор *Е. П. Пронина*
 Художник *А. М. Пономарева*
 Художественный редактор *Н. М. Ременникова*
 Технический редактор *М. М. Широкова*
 Корректор *Н. С. Соболева*

ИБ № 12147

Сдано в набор 24.01.89. Подписано к печати 13.09.89. А06030. Формат 60×90¹/₁₆. Бумага типограф. № 2. Гарнитура литературная. Печать высокая. Усл. печ. л. 28+0,25 форзац. Усл. кр.-отт. 28,69. Уч.-изд. л. 29,03+0,42 форзац. Тираж 1 000 000 экз. Заказ № 478. Цена 1 р.

Ордена Трудового Красного Знамени издательство «Просвещение» Государственного комитета РСФСР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли. 129846, Москва, 3-й проезд Марьиной рощи, 41

Саратовский ордена Трудового Красного Знамени полиграфический комбинат Государственного комитета РСФСР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли. 410004, Саратов, ул. Чернышевского, 59.

1 p.

