

**В.В. Здольников,
В.Н. Поклонская**

**ОЧЕРКИ ТВОРЧЕСТВА
РУССКИХ КЛАССИКОВ XX ВЕКА**

Учебное пособие

УДК 882 (075.8)
ББК 83.3 (2Рос=Рус) 6я73
3 – 46

Авторы: кандидат филологических наук, профессор кафедры литературы УО «ВГУ им. П.М. Машерова» **Здольников В.В.**; кандидат филологических наук, доцент кафедры литературы УО «ВГУ им. П.М. Машерова» **Поклонская В.Н.**

Рецензент: кандидат филологических наук, доцент кафедры белорусской литературы УО «ВГУ им. П.М. Машерова» **Маханьков Ю.В.**

Учебное пособие включает пять литературно-критических очерков о творчестве русских классиков XX века – М. Горького, С. Есенина, М. Булгакова, А. Платонова, А. Твардовского. Наследие выдающихся поэтов и прозаиков рассматривается в пособии с новых концептуальных позиций, учитывающих реалии последнего десятилетия прошедшего века и особенности художественного творчества.

Издание адресовано студентам заочного отделения филологических факультетов, преподавателям литературы.

УДК 882(075.8)
ББК 83.3(2Рос=Рус)6я73

© Здольников В.В., Поклонская В.Н.
© УО «ВГУ им. П.М. Машерова», 2003

ВОИНСТВУЮЩИЙ ЗА ЧЕЛОВЕКА-СОЗИДАТЕЛЯ

Девяностые годы XIX века в истории русской литературы ознаменованы триумфальным вступлением на поприще словесности Максима Горького (Алексея Максимовича Пешкова 1868-1936 гг.). В таком утверждении нет преувеличения, учитывая даже то, что в эти же годы вызревали таланты И. Бунина, А. Куприна, Л. Андреева, В. Вересаева и других мастеров. Сын столяра-краснодеревщика и дочери ремесленника из Нижнего Новгорода Алексей Пешков, не получивший систематического образования, в тридцать четыре года удостоился чести быть избранным в Российскую Академию, что вызвало несогласие главного лица в империи – последнего представителя царствующей династии Романовых Николая II. Высочайшей волей избрание было признано недействительным, что лишь добавило славы молодому автору среди читателей и издателей.

Исследователи творчества Горького несомненно имели свои резоны, выделив в его почти полувековой литературной работе 90-е годы в самостоятельный период.

В 1892 году в тифлисской газете «Кавказ» был опубликован рассказ «Макар Чудра», подписанный «М. Горький», – он открывает так называемый ранний период творчества писателя, по времени почти точно укладывающийся в рамки последнего десятилетия XIX века. Ранний Горький – это свыше сотни произведений за восемь лет в различных газетах и журналах, это господство малых эпических форм – рассказ, очерк, небольшие поэмы в прозе и стихах («Человек», «Девушка и смерть»), зарисовки, эссе. В 1898 году они вышли отдельным изданием в двух томах под названием «Очерки и рассказы». А через год в авторитетном петербургском журнале «Жизнь» напечатан будет роман «Фома Гордеев» – итог, достойное завершение десяти лет литературной работы и в то же время произведение, открывающее новые творческие горизонты. Как в еще не оформившихся чертах отроческого лица можно увидеть будущие четкие линии зрелого, так в творчестве Горького девяностых уже угадываются те содержательные и эстетические центры, вокруг которых будет выкристаллизовываться неповторимый талант.

Возмутитель человеческого духа

Иногда девяностые годы исследователи называли романтическим периодом в творчестве писателя, вводя его тем самым в русло общеевропейского неоромантизма рубежа веков, который был по сути бегством от

повседневности, свободолюбие и бунтарский дух которого питался скорее отрицанием прозы буржуазного накопительства, чем утверждением более достойных целей и смысла жизни. В отличие от западноевропейских неоромантиков ранний Горький в его рассказах и очерках не отворачивается высокомерно от действительности, не бежит от нее в мир необычных героев и страстей. Романтизм его – иного замеса: в его основе – упоение жизнью, жадный интерес, любопытство ко всем ее проявлениям, к отверженным мира сего особенно.

Литературный дебют Горького (рассказ «Макар Чудра») по характеру конфликта, стилистике, антуражу – произведение романтическое несомненно. История Радды и Зобара, рассказанная ночью у костра на берегу моря старым цыганом, столкновение любви и свободы – это повторение темы «Цыган» Пушкина, поэмы, знаменовавшей для ее автора окончательное расставание с романтическим героем, более того – развенчание его. Поэтому все внимание автора сосредоточено на носителе и ревнителе индивидуальной, своей, свободы Алеко. У Горького такое же столкновение двух ее ревностных блюстителей – лишь иллюстрация к «странному» философствованию Макара Чудры. Его образ становится здесь центральным; его мысли, отрывочные, недоговоренные будоражат читателя больше, нежели красиво-трагическая смерть молодых людей, не пожелавших в браке уступить чувству любви ни грана драгоценной своей свободы.

Здесь диалог между повествователем и старым цыганом, в котором эта романтическая история лишь как аргумент появляется, странный диалог, звучащий как монолог, где реплики повествователя отсутствуют, но подразумеваются. Суть его в скептических замечаниях, недоуменных вопросах Макара Чудры по адресу современной цивилизации и человека – носителя и жертвы ее. «Разве ты думаешь, что ты кому-то нужен? [...] А ты можешь научиться сделать людей счастливыми? [...] Смешные они, твои люди. Сбились в кучу и дают друг друга, а места на земле вон сколько. И все работают. Зачем? Кому? Никто не знает... Человек раб – как только родился, всю жизнь раб, и все тут ... Кто скажет, зачем он живет? Никто не скажет, сокол. И спрашивать себя про это не надо. Живи и все тут ... Кто это любит слушать, как стонет, разрываясь от горя, человеческое сердце?» (7, I, стр. 9-10, 19).

Рассказчик в «Макаре Чудре» хоть и иначе настроен, но слишком молод, житейски, чтобы возразить по существу старому скептику; он лишь замороженно слушает кажущиеся убедительными необыкновенную историю влюбленных, откровения собеседника, его риторические вопросы, не особенно вникая в их смысл. А Чудра предстает как носитель некоей истины, им выстраданной. И читателей, думается, в этом первом рассказе привлекала не столько романтическая история Зобара и Радды – они читали подобное у Пушкина, Мериме, а оставшиеся без ответа вопросы. И по-

следнее десятилетие XIX века будет Алексей Максимович будоражить ими публику, точнее, не он, а его персонажи, получившие в литературе трибуну благодаря начинающему писателю.

«Старуха Изергиль» по внешним аксессуарам (ночь, берег моря, костер, два собеседника) повторяет ситуацию «Макара Чудры», но значительно глубже по содержанию. Три истории, рассказанные здесь старухой, – попытка ответа на вопросы старого цыгана. Ларра – это второе издание Лойко Зобара, но без всякой доли восхищения, без романтического ореола. Он, сын орла, считает себя первым на земле, ничего и никого, кроме себя, не видит, не желает видеть. Во имя своей свободы он бросил вызов всем обычаям соплеменников, нормам морали. Ужаснувшиеся этой беспредельной гордыне старейшины племени задумались о наказании, но мудрейший среди них предложил в неожиданном озарении истины: «Наказание ему – в нем самом! Пустите его, пусть он будет свободен. Вот его наказание!» (7, I, стр. 342).

Если старый Данило убил Зобара-гордеца, то Ларре оставили жизнь, его только изгнали из племени. Один, свободный абсолютно – настолько, что даже «смерть не улыбается ему», он в страшной своей вечности стал как тень – бесплотный прах, светящийся временами в ночи искорками. Обрекая своего героя Алеко тоже на подобное одиночество, Пушкин полемизировал с руссоистским пониманием свободы как бегства от цивилизации; Горький своим Ларрой полемизирует с ницшеанским ее толкованием как полным освобождением от обязанностей перед себе подобными, бегством от людей. И не столь уж важно здесь, знаком ли был автор в момент создания этого рассказа с трактатом немецкого поэта-философа; главное то, что он сумел уловить настроения и мысли о богоборчестве, вызревавшие в сознании его современников – духовной элиты человеческого общества. И ответить на них как художник слова. Самоубийственна жизнь исключительно для себя, в крайней гордыне, в презрении ко всем окружающим – вот онтологический подтекст истории *übermensch*'а Ларры: «Он живет тысячи лет, солнце высушило его тело, кровь и кости, и ветер распылил их. Вот что может сделать Бог с человеком за гордость!» (7, I, стр. 342).

Герой второй истории, рассказанной старухой, Данко, напротив, жертвует для своего народа всем, чтобы вывести его из «ядовитого смрада болота», вдохнуть энергию действия в людей, чья воля ослабела от «тоскливых дум», и они уже не могут умереть в боях за свою свободу, «уже хотели идти к врагу и принести ему в дар волю свою, и никто уже, испуганный смертью, не боялся рабской жизни» (I, стр. 354). Ему удалось зажечь соплеменников идеей свободы, удалось повести их за собой через непроходимый лес. Но путь к цели столь тяжел и труден, что утомленные люди снова пали духом и, стыдясь сознаться в собственном бессилии, «в злобе и гнев обрушились на Данко, человека, который шел впереди их». Беско-

нечный мрачный лес по-прежнему окружал их, вселяя отчаяние и тоску, умирали от ядовитых болотных испарений дети, рыдали женщины ... И люди готовы были схватить и убить своего поводыря. Тогда-то Данко среди сгущающейся ненависти, доказывая любовь свою к несчастным этим людям, идет на самопожертвование. Сердцем своим, вырванным из груди, высоко поднятым над головою, ярко пылающим среди мрака, он осветил путь, снова увлек за собой отставших – и «вдруг лес расступился перед ним, расступился и остался позади, плотный и немой, а Данко и все те люди сразу окунулись в море солнечного света и чистого воздуха ...». Опыленные обретенной свободой люди тотчас забыли умершего своего спасителя и его смелое сердце, что еще пылало рядом с телом Данко. «Только один осторожный человек заметил это и, боясь чего-то, наступил на гордое сердце ногой ... И вот оно, рассыпавшись в искры, угасло ...» (7, I, стр. 357).

Чего боялся этот осторожный человек, поспешивший растоптать память о герое? Беспокойства, тревог, смятения души, что вносят сильные духом, целеустремленные деятельные люди живущим рядом с ними обывателям, чей разум спит, убаюканный бытовым комфортом, чьи упования дальше материального благополучия не простираются. Беззаветно любящий людей Данко может считать себя спасителем человечества, но судьба его столь же незавидна, как и судьба Ларры. Хотя смертью своей он и вывел людей к свободе и свету, забвение благодетельствованных – ему наградой. Оно-то и уравнивает героя-гуманиста и гордеца-мизантропа.

Еще один вариант цели и смысла жизни в рассказе – повествование старухи о ее мятежной, бурной молодости, где было больше всего любовных увлечений сильными и красивыми мужчинами. Еще одна сфера, где человек может реализовать себя, – чувства, страсти, переживания; жизнь, внешне заполненная событиями, связанными с любовью и ей сопутствующими естественными страстями. Судьба Изергиль, то, как она распорядилась данной ей жизнью, представляется вроде предпочтительнее первых двух рассказанных ею судеб; на исходе жизни она ни на что не жалуется, ни о чем не жалеет, судя по тому, как автор подытоживает ее повествование: «Старуха задумалась о том, куда девались из жизни сильные и красивые люди, и, думая, осматривала темную степь, как бы ища в ней ответа» (7, I, стр. 348). Да не старуха это задумалась: откуда кому знать, о чем думает молчащий человек. Это сам автор вопрошает, укрывшийся за фигурой рассказчицы, выдавая себя с головой.

Аллегоричен этот рассказ – своеобразный онтологический триптих. И сколько в нем отчаяния и пессимизма! Но такое настроение начинающего автора не отвращает его от действительности, от поисков в ней «сильных и красивых людей». Весьма специфичен социальный слой тогдашней Руси, который преимущественно интересовал раннего Горького и стимулировал эти поиски, – люди, оказавшиеся или на обочине жизни, или даже

на дне ее, маргиналы общества. Это временное увлечение писателя дало основание тогдашним критикам назвать его «певцом босячества». Оно получило трибуну, обрело голос в литературе – несомненная заслуга Горького, свидетельствующая о демократизме его творчества. Бродяги, странники, босяки в многочисленных рассказах и повестях – это не просто новый вариант «униженных и оскорбленных», стыдящихся своего положения. Они не к состраданию взывают – они требуют к ответу жизнь, дремлющую совесть людей. «Два босяка», «Дед Архип и Ленька», «Однажды осенью», «Мой спутник», «Коновалов», «Ванька Мазин», «Каин и Артем», «Емельян Пиляй», «Супруги Орловы», «Челкаш» и другие рассказы представляют читателю колоритнейшие типы «людей дна», не столько страдающих, сколько философствующих о жизни, цели и смысле ее, о справедливости, о несовершенстве человеческой природы. Они и сами олицетворяют это несовершенство – тем притягательнее для читателей их рефлексия. У них нет оппонентов, есть только рассказчик-повествователь, заинтересованный слушатель, никак свою позицию не определяющий – большинство ранних вещей Горького монологичны. И потому воспринимаются порой как безоговорочная апология этих маргиналов, авторская позиция отождествляется с таковой его героев. Сейчас нет смысла опровергать подобные мнения тогдашних критиков, но объяснить природу, причину их возникновения необходимо.

Дело, как мы полагаем, в особенностях романтизма раннего Горького, в основе которого – самозабвенный интерес к действительности, к жизни, «захлебывание» ею. Интерес ко всем проявлениям человеческого «я», переходящий порою в любование, восхищение. И тоска по идеальному, созидательному началу в жизни людей. Она-то, авторская тоска по совершенству, и определила тональность лучшего, пожалуй, рассказа о босяках «Челкаш» – писательского первенца в шестом номере столичного «толстого» журнала «Русское богатство» за 1895 год (доселе Алексей Максимович публиковался в провинциальных газетах).

Начинается рассказ впечатляющей картиной торгового порта: какофония звуков, красок, груды товаров, длинные вереницы грузчиков, потных, пыльных, оборванных – все здесь «дышит мощными звуками страстного гимна Меркурию», богу торговли. В этом описании чувствуется жесточайшая авторская ирония в отношении капиталистической цивилизации, бурным и стремительным вхождением в которую ошастливила себя Россия в последней четверти XIX века. А заканчивается описанием бунта, неистовства самой природы после разыгравшейся между Челкашом и Гаврилой драмы: «Море выло, швыряло большие тяжелые волны на прибрежный песок, разбивая их в брызги и пену. Дождь ретиво сек воду и землю ... ветер ревел ... Все кругом наполнялось воем, ревом, гулом» (7, I, стр. 390). В такую «авторскую раму» вставлена история двух людей, оказавшихся волею

случая сведенными на воровском деле вместе, – один из немногих у раннего Горького рассказов, где житейская философия босяка-вора сталкивается с нормальным, естественным ее неприятием, получает прямой отпор.

Деревенский парень Гаврила, ищущий заработать денег на свадьбу, попался на глаза «ловкому смелому вору» Челкашу, промышлявшему в портовых складах и причалах. Нужен помощник в предстоящем ночью «деле», и «ему сразу понравился этот здоровый добродушный парень с ребячьими светлыми глазами». Последовало предложение поработать, и Гаврила в ответ на сурово-вопрошающее «Ну?» Челкаша по-крестьянски рассудительно отвечает своему подозрительному работодателю: «Ведь я ... не прочь ... Работы ведь и ищу. Мне все равно, у кого работать, у тебя или у другого. Я только к тому сказал, что не похож ты на рабочего человека, – больно уж тово ... драный». Впервые босяк получил в лице рассказчика не восторженного слушателя, а судию. Челкаш, пишет автор, «почувствовал нечто вроде ожога в груди ... Он кипел и вздрагивал от оскорбления, нанесенного ему этим молоденьким теленком, которого он во время разговора с ним презирал».

И далее в рассказе параллельно с внешним действием будет развиваться психологический поединок между соучастниками ночного воровства. Челкаш в своем босяцком понимании свободы как отрицания всех традиционных ценностей жизни и прежде всего – честного труда, не просто презирает этого крестьянского увальня; он возненавидел его за то, что «у него такие чистые голубые глаза (читай – за честность. – В.З.), здоровое загорелое лицо, короткие крепкие руки (читай – за трудолюбие. – В.З.), за то, что он имеет где-то там деревню, дом в ней (читай – родину. – В.З.), за то, что его приглашает в зятья зажиточный мужик, – за всю его жизнь». Но главная мотивация его ненависти подпитывается тем, что «этот ребенок по сравнению с ним, Челкашом, смеет любить свободу, которой не знает цены и которая ему не нужна». Интерес вора-босяка, когда он предлагает Гавриле «дело», не только сиюминутный, продиктованный подвернувшимся случаем хорошо заработать. Он и в том, чтобы навязать свою волю другому, подчинить его своей философии. Челкаш, пишет автор, «видел перед собою человека, жизнь которого попала в его волчьи лапы. Он, Челкаш, чувствовал себя в силе повернуть ее и так и этак» (7, I, стр. 336).

Когда Гаврила, сидя на веслах бесшумно двигавшейся по ночной бухте лодки, понял, на какую работу нанял его Челкаш, он, дрожащий от страха, взмолился: «Слушай, отпусти ты меня! Христом прошу, отпусти! Ну вспомни Бога, отпусти! Что я тебе? Не могу я этого! ... Не бывал я в таких делах ... Господи! Пропаду ведь я! ... Грешно тебе! ... Душу ведь губишь!». Чистая натура деревенского парня противится воровству как делу греховному, а Челкаша только забавляют эти страхи, вероятно им пережитые когда-то тоже, и потому улыбки «кривили его тонкие губы». Он

«был доволен своей удачей, собой и этим парнем, так сильно запуганным им и превратившимся в его раба» (7, I, стр. 375).

После удачно проведенной воровской операции Челкаш «отмяк», заговорил о крестьянской жизни, и читатель видит уже не «заядлого пьяницу и ловкого сильного вора», не его «смятое, острое хищное лицо», а человека, чьи злые порывы укрощены, чья душа хоть чуть-чуть очищена от «житейской скверны». И сейчас его диалог с Гаврилой обрел иную тональность – доверительную. «Я тоже понимаю толк в этом деле. Было когда-то свое гнездо ... Главное в крестьянской жизни – это, брат, свобода! ... Король ты на своей земле! ... У тебя есть лицо ... Ты можешь от всякого требовать уважения к себе ...». А этот покоровшийся его воле раб, поддакивая, соглашаясь, крепко задевает его самолюбие бесшабашного удальца: «Вот гляди-ка на себя, что ты теперь такое без земли? Чай таких-то, как ты, – много! Эх, сколько несчастного народу на свете! ... Шатающих» (7, I, стр. 381).

Наметившееся было взаимопонимание рушится, когда начинается расчет за работу. Челкаш, дав своему сообщнику четвертной билет, деньги для Гаврилы тоже невиданные, толстую пачку кредиток сунул небрежно в карман своих старых плисовых штанов, попрощался. Тогда-то крестьянский парень «стыдливым и просительным шепотом» остановил его: «Голубчик! ... Дай мне эти деньги! Дай, Христа ради! Что они тебе? ... Ведь в одну ночь – только в ночь ... А мне – года нужны ... Дай – молиться за тебя буду! ... Ведь ты их на ветер ... а я бы – в землю...».

И столько в этой мольбе удивления перед легко давшимися деньгами, крестьянского простодушия, надежды быстро поправить дела, в ней так кричит вековая нищета честного труженика... Неудивительно, что противоречивые чувства – «острой жалости и ненависти» – овладели удачливым вором, и он, бросив деньги «этому жалкому рабу», «почувствовал себя героем». Но это торжество над рабом обернулось для любителя свободы новым унижением, новой обидой, нанесенной добродушно-искренним деревенским парнем. Гаврила в порыве признательности поведал Челкашу, какие мысли приходили ему ночью, в море: «... Едем мы сюда... думаю ... хвачу я его – тебя – веслом ... рраз! ... денежки – себе, его – в море ... тебя-то ... Кто, мол, его хватится? ... Не такой, мол, он человек, чтоб из-за него шум подымать! ... Ненужный на земле!».

Взбесила Челкаша не сама мысль стукнуть веслом его и завладеть всеми деньгами, посетившая Гаврилу, – она вполне согласовывалась с законами босячко-преступного мира, в котором он чувствовал себя как рыба в воде. А искренняя убежденность этого деревенского пентюха в его, Челкаша, никчемности, ненужности на земле. Вор, отдавая, возможно, в первый раз добровольно все «заработанное» за ночь, почувствовал себя человеком, а не изгоем, следовал заповеди «раздай все нуждающимся» – и та-

кой порыв не был оценен. Снова верх берут законы преступного мира, и Челкаш «хватает Гаврилу за горло», требуя отдать деньги. Получив их, он «пошел прочь, по направлению к городу». Тогда-то Гаврила камнем в голову свалил Челкаша, но денег не взял и «бросился бежать вдаль». Не жадность крестьянская здесь мотивацией насилия выступает – денег-то, повторим, он не взял. А извечная неприязнь – до ненависти – труженика к паразиту, принципиально презирающему всякую честную работу, неприязнь работника-созидателя, сознающего, что его труд создает все богатства, и при этом почти ничего за него не получающего. Это разные жизненные философии столкнулись – труженик восстал против паразита и сам испугался содеянного. Это его инстинктивное здоровое презрение к воровству и легкой наживе, это христианская заповедь «не укради» дают о себе знать. А ужаснувшись, после первого приступа ненависти, греховности содеянного им, Гаврила возвращается «из дождя» к Челкашу, «упал перед ним и стал ворочать его по земле. Его рука окунулась в теплую красную слизь ...

– Брат! Прости! ... дьявол это меня ... Сними грех с души! ... Родной! Прости!».

Вот этого – порыва раскаяния, обращения «брат» понять не может Челкаш, прочно усвоивший мораль, законы преступного мира, где человек человеку – волк. Потому так презрительно бросает упрек деревенскому парню: «И блудить-то не умеешь!», а затем деловито справляется: «Деньги взял?». И про себя несомненно удивился, услышав Гаврилино покаянное: «Не брал я их, брат! Не надо мне! ... беда от них!...».

«Не надо» – так заработанных, «беда» – от воровством доставшихся. Глубинная, на честном труде основанная народная мораль торжествует в этой схватке, где столкнулись две, противоположные, философии жизни, где деньги – лишь внешний, поверхностный мотив поведения ее участников. И напрасно Челкаш в начале рассказа считает Гаврилу «хуже и ниже себя», рано торжествовал свою победу над этим «жадным рабом». Крестьянский паренек доказал свое превосходство не тогда, когда швырнул камень в голову подельника, не насилием, а когда вернулся к поверженному Челкашу и попросил прощения – раскаянием.

У «раннего» Горького этот рассказ – один из многих, где главными героями стали босяки, бродяги, странники, но единственный обнаженно конфликтный, где философия этих маргиналов общества столкнулась с иными жизненными ценностями, олицетворенными в Гавриле, получает серьезный отпор. В остальных же эти носители «свободы от всего» просто получают трибуну, возможность высказаться, «приоткрыть» себя перед воображаемым слушателем. Да не перед воображаемым, а реальным: почти в каждом из рассказов есть условный второй персонаж, регистрирующий откровения слушатель, затем излагающий их без комментариев на

бумаге рассказчик. Авторская позиция в них сознательно не акцентируется, и тогдашняя критика, назвав писателя «певцом босячества», лишь подтвердила, что эти «философы» от нищеты и бездомности изображены Горьким с симпатией и сочувствием. Оттого и запомнились читателям Михаил Маслов с его вдохновенным отношением равно и к пению и к работе («Два босяка»), Коновалов с его доверчивой любовью к «книжкам про мужиков» и неизбывной тоской по «внутреннему пути» жизни, которого у него нет («Коновалов»), пьяница Артем, русоволосый гигант, защитник слабых и униженных («Каин и Артем»), Наташа, сохранившая наивную веру и чистоту души вопреки своей «профессии» («Однажды осенью»), рыцарь справедливости Ванька Мазин из одноименного рассказа, старый нищий, герой пронзительно трагического рассказа «Дед Архип и Ленька», мечтающий обеспечить будущее своего внука сотней положенных в банк рублей и не брезгающий ради этого воровством. Даже князь Шакро с его «поклонением богатству и грубой силе» («Мой спутник»), даже предельно циничный, уверенный в своем праве не работать, в своем превосходстве над всеми «интеллектуальный» босяк Павел Промтов («Проходимец») сохраняют под пером Горького человеческое обаяние.

Целая галерея типов странствующих по Руси неприкаянных людей создана писателем в девяностые годы. В рассказах о босяках он предпочитает их монолог, дает им высказаться, излиться. И показательно для Горького, что его герои, взыскуя смысла жизни, беспощадно препарируют себя, не ищут виноватых в собственных несчастьях вне себя. Полуграмотный Коновалов буквально кричит о вине самого человека в неустройстве жизни, не ссылаясь на то, что «среда заела»: «Внутреннего пути у меня нет – понимаешь? Как это сказать? ... И не один я – много нас этаких... Кто перед нами виноват? Сами мы перед собой виноваты» (7, III, стр. 21). А вот босяк-интеллектуал Промтов все беды, свои и людей, видит в том, что «они никак не могут найти себе на земле места и прикрепиться к нему» (7, III, стр. 333). Горький отнюдь не идеализирует своих босяков; судя по авторской реплике в «Проходимце», он видел их подлинную суть: «Промтов болтал, как веселый чиж, а я слушал и думал **о новом для меня виде паразита** (выд. нами. – В.З.). (7, III, стр. 338).

Но чаще в рассказах и очерках, где героями стали эти колоритные изгои, он от прямых авторских оценок воздерживается; традиционная фигура рассказчика в лучшем случае выполняет функцию внимательного заинтересованного слушателя, стимулирующего откровенность монолога. Но не оппонента, как это бывает, когда в диалоге персонажи взыскивают истины о себе и о жизни. Потому, как правило, в ранних рассказах Горького подлинного диалога собственно нет: социальное дно вопиет здесь безответно, оно стремится быть просто услышанным, без того, чтобы кто-то возражал или авторский дидактический перст маячил перед глазами.

Но в те же девяностые написаны «Девушка и Смерть», «Песня о Соколе», «Разговор по душе», «О чиже, который лгал...», «Ярмарка в Голтве», «Озорник», «Скуки ради», где мы не встретим привычных фигур философствующего или резонерствующего маргинала и его слушателя-повествователя. Да и в жанровом отношении это что-то «экзотическое» для «раннего» Горького – сказка, притча, эссе, репортаж, очерки провинциального быта. Их объединяет, пожалуй, только романтическое мировосприятие да публицистически выраженный пафос утверждения иных начал жизни – в них больше самого автора, нежели реальной правды действительности. В них автор объяснился с читателями относительно исповедуемых им положительных ценностей и жизненных идеалов. В целом они представляют, на наш взгляд, некий *modus vivendi* писателя.

«Высшие вопросы» творчества

«Ранний» Горький как-то очень быстро определился эстетически. И не только в статье «Поль Верлен и декаденты», для непрофессионального критика поразительно объективной, историчной в оценке западноевропейских поэтов-декадентов, воспринимавшихся респектабельной буржуазной публикой не иначе, как хулиганами от поэзии. «Начинающий» автор сумел о своих эстетических принципах и художественных вкусах заявить не в манифестах, как это нередко было в литературной жизни рубежа веков, а через творчество, искусно вплести сугубо специальные его проблемы в повествовательную ткань так, что и не сразу на них внимание обратишь.

Иногда он поручает персонажам донести до читателя собственные взгляды. Пекарь Коновалов дает деньги и просит своего подручного Максима на них «купить книжек» с таким напутствием: «И чтобы, знаешь, с жалостью было написано, а не смеха ради... Пошехонцы, сказки разные. Не люблю я этого» (7, III, стр. 23). Краснобай-босяк Промтов, обрушивший на слушателя поток своего цинизма, подводит примиряющий, сглаживающий впечатление итог: «...весьма вероятно, что я тут многое сочинил, но – ей-Богу, если я наврал, – я наврал в фактах. Вы смотрите не на них, а на мой способ изложения, – он, уверяю вас, с подлинным души моей верен. Я дал вам жаркое из фантазии под соусом из чистейшей истины...» (7, III, стр. 361). Ну чем не манифест творчества – эти слова интеллектуального босяка, поведавшего, как он дошел до такой жизни.

Вот эссе-зарисовка похорон в Ялте, где рассказчик обратил внимание на женщину в траурном «черном облаке кисеи», провожавшую в последний путь самого близкого человека. Никаких внешних проявлений неутешного горя – платка, то и дело прижимаемого к покрасневшим глазам, слез, обмороков; вся она – «олицетворение гордого страдания». Эта бытовая сцена вызвала у наблюдавшего ее рассказчика мысли, далекие от тех,

что возникают обычно при виде этого печального обряда: «Мы раскрасили жизнь тусклыми, темными красками и только язвы свои рисуем красиво; мы везде, где могли, — а особенно в поэзии, — выдвинули вперед наши личные неудачи». К тому времени, когда это было написано, Горький вращался в литературных кругах не только провинции, был вхож в редакции толстых столичных журналов, читал их профессионально — словом, он знал, о чем говорил, имел право обобщать. И все-таки далее свои взгляды на творческий процесс он в этом рассказе-эссе излагает как монолог убитой горем женщины, выступая сам в роли слушателя. «Те, что идут за нами, ... утомляются чужим горем раньше, чем придет свое. А когда оно приходит, — у них уже нет сил сопротивляться ему... и они тоже громко стонут». Творчество, вдохновляемое личными несчастьями, окрашенное унынием и пессимизмом, неприемлемо для писателя не столько содержанием своим, сколько тем угнетающим воздействием, что оказывает оно на читателей-современников и особенно — на молодое их поколение: «Кто уважает человека, тот должен молчать о себе. Кто дал нам злое право отравлять людей тяжелым видом наших личных язв... Мы готовы оглушить весь мир жалобным криком, даже когда у нас болят зубы. Нам чуждо великодушные молчания... Так хотелось бы видеть людей более гордыми...» (7, III, стр. 324). Неясно из короткой этой зарисовки, имеет ли ее героиня прямое отношение к творчеству, но в данном контексте это и не принципиально: в конце концов, право автора вложить свои заветные мысли в уста героя.

А вот урок, полученный автором от босяка, урок нравственного здоровья творчества, описан в упоминавшемся уже рассказе «Два босяка». Рассказ безусловно автобиографичен, как почти все у «раннего» Горького. После закончившегося в Тифлисе хождения по Руси рассказчик поздней осенью возвращается домой и в Астрахани встречается неожиданно с одним из тех бродяг, что прежде делили с ним, как с равным, работу, кров и стол. Зовут его Степок, у него с Максимом много общих воспоминаний — естественно, идут они в трактир. Благо Максим теперь при деньгах: одет в модное пальто и шляпу, шарф и башмаки дополняют образ «преуспевшего» бывшего босяка. Откуда деньги — ясно; именно в тифлисской газете «Кавказ» опубликован был «Макар Чудра», а гонорар даже начинающего автора тогда не шел ни в какое сравнение со случайными копеечными заработками босяков.

За столом Степок, выслушав рассказ, «как разбогател» Максим, не восхитился, не порадовался, не позавидовал даже — никаких предсказуемых, ожидаемых рассказчиком эмоций не выразил. А начал с неожиданной реплики-утверждения:

— Значит... что же? Не по природе ты босяком был... а так, из любопытства?...

– Да...

– Ишь ты? Тоже любопытство... Зачем?

На прямо поставленный вопрос рассказчик (Максим) как-то неуверенно мнется, мямлит, дескать, «чтобы знать...», «может опишу...», «чтобы люди знали», и сам себе признается, что такой незамысловатый, естественный со стороны собеседника вопрос ввел его в смущение. А ведь в простом «зачем?» Степка – кардинальное для каждого вступающего в литературу, требующее ответа прежде всего самому себе вопрошание о более высшем, чем слава и деньги, смысле и цели творчества, занятия литературой. Не удовлетворившись ответом, Степок бьет наотмашь:

– Оч-чень это подлость большая!

Подло подсматривать как бы со стороны за людьми, брошенными на самое дно жизни волей обстоятельств и вынужденные затем человеческое свое унижение как-то приукрашивать бравадой, презрением к общепринятым нормам и благам. Вдвойне подло живописать подсмотренное, «приподнимать» обитателей социальной помойки над убогой правдой их существования, приписывая им бунтарство, любовь к свободе. Ведь он-то, Степок, инстинктивно, всем нутром своим чувствует какую-то неправду подобного творчества, нравственную неправоту вчерашнего своего товарища по бродяжничеству, избравшего его добровольно, из любопытства. Обескураженному, еще ничего не понявшему Максиму он напоследок снисходительно так объяснит:

– ...А ты в помойные ямы не лазаешь из любопытства?... а?

– Нет.

– Жаль!... я бы тебе помог! В самую глубокую сунул бы!

Об истинном предназначении литературы задумывается «начинающий» автор, живописуемая им действительность подводит его к «высшим» вопросам творчества. Один из ответов на них мы находим в полемически заостренном эссе «Еще о черте», опубликованном в журнале «Жизнь» № 2 за 1899 год. Многие выводы и мысли здесь подсказаны, нам представляется, и собственным опытом писательства. Горький говорит об авторах, которые «смешивают призвание писателя с ремеслом портного», видят задачу свою в том, чтобы сшить «из тканей вымысла костюмы для Правды с целью скрыть ее наготу». Говорит без полемического задора и возмущения праведного, что лишний раз подтверждает: «Еще о черте» – это итог осмысления первого десятилетия собственного творчества. Он даже считает, что существование таких писателей необходимо, «ибо для многих читателей Правда есть именно та единственная женщина, которую они не желают видеть голой, полагая, что Правда непременно стара и некрасива (7, III, стр. 457).

Назвав подобных мастеров пера «писателями-костюмерами», Горький достаточно самокритичен; признает, что и сам нередко облакал действительность в несколько романтизированные одежды. В то же время так

откровенно высмеивать собратьев по перу можно, лишь когда сам преодолел этот соблазн портновства. «Ранний» Горький в своих героях, а это преимущественно маргинальные общественные типы, увидел не только судьбою обиженных, но и людей нестандартных, не обкатанных цивилизацией до потери индивидуальности, бросивших вызов обезличенному большинству довольных собою, добропорядочных благополучных обывателей. Более того, пытающихся философствовать о жизни, выдавая порою свое о ней мнение за последнюю истину. Вот такие «бунтари» чаще всего привлекают его внимание, их окружает он нередко романтическим ореолом в безудержном своем любопытстве к жизни.

У героев большинства произведений 90-х годов нет оппонентов; обязательный в них рассказчик только внимательно слушает, подстегивая тем самым откровенность собеседника, провоцируя ее. Зыбка в них граница, отделяющая авторскую позицию от таковой героя, теряется порою вообще и тогда кажется, что писатель целиком солидарен со своими героями и есть соблазн отождествить их как единомышленников. «Ранний» Горький монологичен, это монологизм не автора, а персонажа обычно. Но в сочетании с восхищением «слушателя-рассказчика» он порождает некий романтический флер, что окружает людей социального дна. 90-е годы в творчестве Горького – это «захлебывание жизнью», самозабвенный интерес к ней, ко всем проявлениям человеческого «я», переходящие порою в любование. Это еще не проясненная собственная онтологическая позиция. Вот откуда в нем «писатель-костюмер» порою выглядывает. В то же время он понимает, что ни Челкаш, ни Коновалов, ни Маслов, ни Мазин, ни Промтов – весь сонм его босяков – не «тянут» на подлинных преобразователей жизни. В этом, очевидно, понимании – истоки отвлеченно-романтических «положительных» персонажей «Девушки и Смерти», «Песни о Соколе», «Старухи Изергиль», абстрактные представления о должном, плод авторской мечты о человеке-созидателе.

Кто же в реальной действительности может претендовать на эту роль? Не является ли попыткой ответа на этот вопрос роман «Фома Гордеев», венчающий девятые годы? Ведь Игнат Гордеев явно симпатичен автору, безудержной энергией созидания своего «дела» и дома симпатичен. Начиная водолвом на баржах, он стал затем машинистом парохода, затем – хозяином его и целой флотилии плавающих по Волге и Каме судов, собственного процветающего пароходства. Сметливость, ум, трудолюбие, размах, целеустремленность – вот, по автору, качества характера, набор добродетелей, что сделали Игната тем, кем он стал. И потому весомыми, выстраданными видятся его сыну Фоме, а уж читателю несомненно, житейские советы и наставления, которым должно следовать: «Старайся не поддельным, а настоящим быть... Ум имей хоть маленький, да свой... Дело не малое, ежели человек за свои поступки сам платить хочет, своей

шкурой... Так и надо, Фома... Живи честно и твердо... Чужого не желай, свое береги крепко». Такому кодексу предпринимательской чести учит он наследника своих трудов и богатств. Положительно представлен в романе и Яков Маякин – другой тип делового человека, рассудительного, не увлекающегося, всегда трезво взвешивающего «за» и «против». Живущего не страстями, а холодным рассудком, такого философа от бизнеса. Объективно они предстают в романе хозяевами жизни по праву ума, деловитости, своей увлеченности. В нем, как никогда прежде у писателя, авторская тоска по истинному человеку, человеку-созидателю отлилась в художественную плоть и кровь. И как никогда прежде найденный было и олицетворенный в персонажах идеал развенчан самой правдой жизни, против которой бессилён самый одаренный «писатель-костюмер». Очевидно, не случайно начитавшаяся современных книжек Люба Маякина радуется, что она и Фома не похожи на своих отцов. Хотя, впрочем, она-то как раз и станет похожей на них, чего не скажешь о Фоме, строптивце и бунтаре, на банкете в честь спуска на воду нового парохода разразившемся яростной филиппикой против «братьев по классу», за что и объявлен был сумасшедшим.

Вопрошание о правде

Итак, нынешние хозяева жизни – купцы, владельцы пароходов, барж, предприятий с их духом предпринимательства и бьющей через край энергией – не жизнь новую построили, а «помойную яму сделали». И тогда страстно ищущий в действительности подлинного человека-созидателя писатель снова обращается к людям, на самом дне общества оказавшимся. Но теперь взгляд его на них не восторженно-романтический, а вопрошающий. Прежние босяки предстали в пьесе «На дне» (1901г.) «вынутыми» из облагораживающей, романтизирующей их рамки природы. Собранные в одном месте, в грязной костылевской ночлежке, они не производят уже впечатления, граничащего с восхищением, хотя о жизни философствуют с еще большей энергией несомневающейся своей правоты. Но одна деталь немаловажная: у каждого глашатая «своей» правды здесь аудитория другая теперь. Не безгласный будущий рассказчик в качестве почти восхищенного слушателя, а серьезные оппоненты с устоявшимися взглядами, столь же яростно их отстаивающими. В пьесе «На дне» очень мало внешнего действия, в ней преобладают словесные баталии, полемика. Пьеса – диалог не только по внешней, формальной своей структуре; это и диалог разных сознаний, полифония голосов. Не было, пожалуй, до нее в русской драматургии столь внутренне дискуссионных пьес. По накалу страстей, по эмоциональности их выражения она предваряет пьесы немецких экспрессионистов 10-20 годов.

О чем же бесконечно спорят ночлежники, чему и какие выносят приговоры, исходя из собственного понимания истины и справедливости? «Труд – совесть – правда» – такова триада, вокруг которой разворачиваются здесь дискуссии. И отношение к этим фундаментальным основам человеческого бытия определяет для автора истинную ценность человека.

Вот первое столкновение жизненных позиций в пьесе, еще до появления странника Луки. В ответ на явно провоцирующую спор реплику Сатина «Нет на свете людей лучше воров!» откликается первым молчаливый обычно слесарь Андрей Клещ, заявивший, по авторской ремарке, угрюмо: «Им деньги легко достаются... Они – не работают...». Он, Клещ, явно не намерен продолжать, услышав ответ принципиального бездельника Сатина: «Работа? Сделай так, чтобы работа была мне приятна – я, **может быть**, буду работать ... да! **Может быть!**» (выделено нами. – В.З.). Но другой обитатель ночлежки, родня Сатину по презрительному отношению к работающему человеку, вор Васька Пепел вынуждает его.

П е п е л. Смотрю я на тебя, – зря ты скрипишь.

К л е щ. А что делать?

П е п е л. Ничего...

К л е щ. А как есть буду?

(Заметим, не «что буду есть?», а «как?»). Сказать так может лишь человек, убежденный в необходимости труда как нравственной первоосновы жизни).

П е п е л. Живут же люди ...

К л е щ. Эти? Какие они люди? Рвань, золотая рота ... Люди! Я – рабочий человек ... мне глядеть на них стыдно ... я с малых лет работаю.

Пепел, естественно, обиделся: ведь это и о нем тоже – «рвань, золотая рота». Он хочет всех обитателей ночлежки уравнивать, чтобы уютнее было его самоуважению.

П е п е л. Никто здесь тебя не хуже ... напрасно ты говоришь ...

К л е щ. Не хуже! Живут без чести, без совести ...

Рабочий человек заговорил теперь не просто о честном заработке на пропитание – о «высоких материях», с точки зрения обитателей ночлежки, заговорил, особенно обременительных для вора; отсюда его равнодушие и показная бравада.

П е п е л (равнодушно). А куда они – честь, совесть? На ноги вместо сапогов не наденешь ни чести, ни совести...

Встретив поддержку Бубнова своему примитивно прагматическому подходу к чести и совести, Пепел с чувством превосходства продолжает.

П е п е л. ... Дурак ты, Андрюшка! Ты бы, насчет совести, Сатина послушал... а то – Барона...

Ответ Клеща поразителен сознанием своего превосходства: «Не о чем мне с ними говорить...». (7, VI, стр. 114-115).

Но они сойдутся еще в открытом противостоянии, не могут не сойтись по внутренней логике пьесы, развенчивающей как паразитизм прежнюю псевдоромантитку босячества, бродяжничества и странничества. Обратим внимание: все философствующие в пьесе о жизни признаются, что не любят работать и при этом красиво оправдывают свое принципиальное безделье, свое презрение к труду. В первом действии витийствует по этому поводу Сатин: «Когда труд – удовольствие, жизнь хороша. Когда труд – обязанность, жизнь – рабство». В третьем – вор Пепел, признавшись, что не любит слесаря за гордость, ведет с ним такой заочный спор, прибегая к весьма сомнительной аргументации.

П е п е л (передразнивая Клеща). «Я – рабочий человек». И все его ниже будто... Работай, коли нравится... чем же гордиться тут? Ежели людей по работе ценить... тогда лошадь лучше всякого человека.

Бубнов – тот без всяких там лукавств словесных простодушно признается: «Страсть как работать не люблю!...».

Когда у Клеща умерла жена Анна, он вынужден продать на похороны слесарный свой инструмент и остался без работы. Находясь на самой вершине отчаяния, он сохраняет достоинство рабочего человека и ерничающему Сатину отвечает так, что ирония того выглядит оскорбительным словоблудием.

С а т и н. Эй, вдовец! Чего нюхалку повесил? Что хочешь выдумать?

К л е щ. Думаю... чего делать буду?

С а т и н. Я тебе дам совет: ничего не делай! Просто – обременяй землю!...

К л е щ. Ладно... Говори... Я – стыд имею перед людьми...

С а т и н. Брось! Люди не стыдятся того, что тебе хуже собаки живется... Подумай – ты не станешь работать, я – не стану... еще сотни... тысячи, все! – понимаешь? Все бросают работать! Никто ничего не хочет делать – что тогда будет?

К л е щ. С голодудохнут все...(7, VI, стр. 158).

Сказал как припечатал; это кратко и емко оформленная основная мысль классической политэкономии (он и не слышал о ней даже) о том, что только трудом создаются все богатства общества. Это приговор социальному паразитизму, неважно, кем исповедуемому – богатыми или бедными.

Не случайно Сатин не продолжает дальше дискуссию; как не случайно, что обычно за словом в карман не лезущий странник Лука на утверждение Костылева: «Нужно, чтоб от человека польза была... чтобы он работал» не нашелся что возразить, кроме ничего не значащего «Ишь ты!».

Перед безыскусной правдой рабочего человека пасуют все говоруны, все носители «других правд»; во всяком случае в дискуссиях по первой части триады последнее слово остается именно за слесарем Андреем Клещом.

Ставлящий труд во главу жизни, он уверен, что нынешнее его положение оскорбляет его гордость рабочего человека и смиряться с ним не желает: «Ты думаешь, я не вырвусь отсюда? Вылезу... кожу сдеру, а вылезу...».

Стыдящийся, к сожалению, только перед Наташей, своей воровской «профессии» Васька Пепел обещает ей: «Я сказал – брошу воровство! Ей-Богу – брошу! Коли сказал – сделаю. Я – грамотный... **буду работать** (выделено нами. – В.З.)... Ты думаешь, – моя жизнь не претит мне?...» (7, VI, стр. 151).

Так исподволь в пьесе утверждается мысль, что не только материальное богатство, но и основу нравственности создает также труд, им же поверяется и совесть, о которой так много говорят люди, оказавшиеся на дне жизни. Как непритворно радуется Актер честно заработанным подметанием улицы и не пропитым тотчас же деньгам! Как возмущается Бубнов, которому совесть ни к чему («На что совесть? Я – не богатый»), когда сам становится жертвой бессовестности базарной торговли, продавшей ему гнилые нитки! Один несчастный, промышляющий грошовой торговлей, обманул другого несчастного. Вот она, цепная реакция зла, вроде мелкого, а оттого и в глаза не бросающегося, зла, которое творят сами униженные, освободившись в мышинной возне своей, именуемой борьбой за выживание, от обременительного нравственного чувства. И напрасно Васька Пепел давит просыпающуюся то и дело свою совесть рассуждениями о том, что другие, дескать, побольше его воруют, а живут в чести.

П е п е л (Наташе). ...Только это мне не помогает! Это – не то!

Все эти «бывшие люди» в пьесе лишены того романтического ореола, что витал над босяками и бродягами ранних рассказов. Мечущиеся, растерянные, противоречивые, гибкие до бесхребетности, сами себя опровергающие, выхода не знающие и не видящие, они, по контрасту, лишь подчеркивают привлекательность слесаря Андрея Клеща, чья жизненная философия и правда сформированы и закалены трудом. Чья прямолинейность и последовательность отталкивают от него обитателей ночлежки, более склонных прислушиваться к вкрадчивым, успокаивающим разглазгованиям странника Луки.

Еще один оппонент босяцкой философии – хозяин ночлежки Костылев приговор ей выносит трудно опровержимый, с позиции крепко стоящего на земле человека.

К о с т ы л е в. Человек должен на одном месте жить. Нельзя, чтобы люди вроде тараканов жили... Куда кто хочет – туда и ползет... Человек должен определить себя к месту... а не путаться зря на земле...

Л у к а. А если которому – везде место?

К о с т ы л е в. Стало быть, он – бродяга... бесполезный человек... (7, VI, стр. 154).

«Бесполезный человек» – это и к Луке относится, чье странничество ничуть не лучше босячества. Что, кстати, понимают и другие персонажи. Барон, например, при первом знакомстве спрашивает: «Ты кто, кикимора?». Затем, обменявшись несколькими репликами с ним, и ответит на свой вопрос сам: «Шельма ты!». Еще категоричней оценивает нового постояльца волевая и властная Василиса.

В а с и л и с а. Ты кто такой?

Л у к а. Проходящий... странствующий...

В а с и л и с а. Прохожий... тоже! Говорил бы – проходимец... все ближе к правде-то...(7, VI, стр. 120-121).

Даже поверхностный анализ семантики этих словесных пар «кикимора – шельма», «прохожий – проходимец» дает представление об авторском отношении к своему герою. В создававшемся в 1928-1930 годах киносценарии «По пути на дно», который так и не был закончен, Горький успел представить прошлую жизнь и кривую нисхождения в социальное ничтожество только нескольких персонажей пьесы, в том числе и Луки. Там, в сценарии, Лука – сельский староста – скупил у помещика луга, и крестьяне на сходе понимают, что «теперь староста выжмет кровь из нас». Дело в том, что помещик отдавал луга в аренду сельской общине, а та по справедливости делила сенокосные угодья. Теперь же крестьянам придется иметь дело не с общиной, а с вышедшим из их же среды кулаком-мироедом, диктующим свои условия каждому отдельному хозяину. На совети сельского старосты Луки и еще один, даже два не менее тяжких греха. Он заставляет сожительствовать с ним жену зависимого от него молодого крестьянина, который, не выдержав позора, повесился. Ему действительно было от чего на склоне лет прийти к раскаянию, к смирению, к проповеди добра и жалости – по сути лживой и лицемерной. И имя его говорит о многом в характере этого человека, если выстроить семантический ряд: Лука – лукавый – лукавство. Кстати, Васька Пепел в третьем действии прямо назвал его «старцем лукавым». Лука – тип характера, не имеющего каких-то твердых устоев; он – на все случаи жизни, «как мякиш для беззубых» (Сатин), «как пластырь для нарывов» (Барон). Он – всем подходит, всем хорош для тех, у кого натура безвольная, слабая или не устоявшаяся – Анне, Насте, Актеру, Татарину, с ними он угодлив, мягок, лицемерен, жалостлив. Другие же ему не по зубам, они-то его ставят чаще всего на место (Василиса, Костылев, Клещ); Лука двусмыслен или цинично откровенен с себе равными по беспринципности Бароном и Сатиным. Да и они чувствуют в нем родственную душу, приглашая выпить на деньги, бесчестно выигранные у Татарина.

И все-таки он взбаламутил сонно-пьяно-равнодушное болото ночлежки, «он, старая дрожжа, проквасил нам сожителей», как, то ли с восхищением, то ли с укоризной, говорит Сатин в четвертом действии. Лука-

странник, словно лакмусовая бумажка, проявляет истинную сущность одних, покорившихся своей участи и довольствующихся словами жалости и утешения (Настя, Анна, Бубнов). Он же – катализатор мысли для других, отчаявшихся, но не утративших воли сопротивляться неблагоприятным обстоятельствам (Клещ, Пепел).

Четвертое действие пьесы по содержанию своему – спор вокруг личности Луки, который «исчез от полиции... яко дым от лица огня» (Барон), и, главным образом, вокруг той убаюкивающей лжи, что составляет суть его проповедничества. Спорадически спор этот возникает и раньше – во втором и третьем действиях, но там вопрошающие о правде ответы получают от самого апостола лжи внешне убедительные, во всяком случае, им нечего возразить.

П е п е л. Старик! Зачем ты все врешь?

Л у к а. Это в чем же вру-то я?

П е п е л. Во всем... На что?

Л у к а. ...И чего тебе правда больно нужна... Подумай-ка! Она, правда-то, может, обух для тебя (7, VI, стр. 134).

В третьем действии Бубнов, констатируя, что «любят врать люди», пытается понять почему.

Б у б н о в. Ну Настька – дело понятное! Она привыкла рожу себе подкрашивать... вот и душу хочет подкрасить... А другие – зачем? Вот – Лука, примерно... много он врет... и без всякой пользы для себя... Старик уж... Зачем бы ему?...

Л у к а. Человека приласкать – никогда не вредно... Жалеть людей надо...(7, VI, стр. 147).

Невдомек недоумевающему Бубнову, что вранье «без всякой пользы для себя» пострашнее будет лично корыстной лжи, такое вранье особенно привлекательно и трудно распознаваемо в истинной своей сути. Примечательно, как саморазоблачился Лука в разговорах с умирающей Анной, как у него концы с концами не сходятся. Вот он живописует, какие блаженства ожидают Анну, когда ее «призовут к господу», как господь распорядится отвести ее в рай. И уговаривает собеседницу: «Ты – с радостью помирись, без тревоги... Смерть, я те говорю, она нам – как мать малым детям...». Но извечный инстинкт жизни в последний, может, раз заговорил в Анне, она умоляюще как-то отвечает своему утешителю: «Ну... еще немножко... пожить бы... немножко! Коли там муки не будет... здесь можно потерпеть... можно!». А Лука, в раздражении, беспощадно холодно отвечает на эту предсмертную тоску, словно забыв об обещанных ей райских кущах на том свете: «Ничего там не будет!»(7, VI, стр. 132). Последняя реплика подтверждает, что он не верит в загробную жизнь и сознательно врет умирающей.

Не случайно даже в отравленной алкоголем памяти Актера после общения с Лукой всплыло любимое стихотворение, которое прежде он

долго силился вспомнить. Потому любимое, что оно примиряет с реальностями жизни, оправдывает его бегство в мир иллюзий. Красиво врущий Лука вызвал из подсознания самого божественного обитателя дна эти строки.

Господа! Если к правде святой
Мир дорогу найти не сумеет, –
Честь безумцу, который навевает
Человечеству сон золотой.

Такой вот сомнительной чести удостоен здесь «правдолюбец» странник Лука.

А отвечая Пеплу и Бубнову, он уходит от сути их вопрошания: чем станет правда для узнавшего ее, вредно ли приласкать человека, нужно ли жалеть людей – разве о том их вопросы! Лука иезуитски увертлив, что интуитивно, бессознательно чувствуют его собеседники. Далеко не случаен следующий диалог, подтекст его не случаен.

П е п е л. Ты – не пой.

Л у к а. Не любишь?

П е п е л. Когда хорошо поют – люблю...

Л у к а. А я, значит, нехорошо?

П е п е л. Стало быть...

Исчерпав аргументы или вообще не находя их, потерпев поражение в словесных поединках, Лука предпочитает не настаивать на своем, а морализировать с чувством оскорбленной добродетели. Вот окончание вышеприведенного диалога его с Пеплом.

Л у к а. Ишь ты! А я думал – хорошо пою. Вот всегда так выходит: человек-то думает про себя – хорошо я делаю! Хвать – люди недовольны (7, VI, стр. 117).

Внешне примирительным «Ишь ты!» и последующим моралите заканчивается большинство его словесных дуэлей с обитателями ночлежки. Но не дают они ответов, адекватных по прямоте и откровенности вопросам его оппонентов – Лука «забалтывает» их. Барон и Сатин, претендующие на роль духовных лидеров в этом маргинальном обществе, живут бесчестно, они жулики, так сказать, по жизни и не скрывают этого. В сцене игры в карты во втором действии возмущающемуся Татарину, уличившему их в шулерстве, Сатин скажет, собирая карты: «Что мы – жулики, тебе известно. Стало быть, зачем играл?» (7, VI, стр. 129). А Лука – жулик от идеологии; он передергивает другие карты – и оттого его проповедь пострашнее будет.

В четвертом действии споры по триаде «труд – совесть – правда» сместятся к последней ее части и идут в отсутствие Луки, хотя он незримо будет в них участвовать как спровоцировавший, подвигнувший ночлежников расставить точки над «I». Они уже и не спорят здесь, а утверждают

каждый свою «правду». Плоды общения со странником особенно разрушительны для Насти. Она, раньше только обижавшаяся на соседей за то, что те не верят ее рассказам о «прекрасном принце», теперь ожесточилась, ее состояние теперь можно определить как мизантропию: «Хороший был старичок! А вы... не люди... вы – ржавчина!...». А дальше по действию она всех клянет, предаёт анафеме – вот ее реакция на «красивую» ложь Луки, наложившуюся на такую же её ложь о своём прошлом: «Всех бы вас... в каторгу... смести бы вас, как сор... куда-нибудь в яму!... Волки! Чтоб вам издохнуть!».

Барон к своему определению «шельма», прозвучавшему еще в первом действии, по адресу Луки теперь добавит столь же категорично «шарлатан». Чем вызовет блестящий монолог-рассуждение Сатина, суть которого в заключительных словах: «Ложь – религия рабов и хозяев... Правда – бог свободного человека». А всплеск красноречия сатинского начался с опровержения характеристики Луки, Бароном данной. И любопытны здесь аргументы Сатина: «Старик – не шарлатан!... Что такое – правда? Человек – вот правда! Он это понимал... вы – нет! Я – понимаю старика... да! Он врал... но – это из жалости к вам, черт вас возьми... Есть ложь утешительная, ложь примиряющая. Ложь оправдывает ту тяжесть, которая раздавили руку рабочего... и обвиняет умирающих с голода. Кто слаб душой... и кто живет чужими соками, – тем ложь нужна...».

Сатин, поняв «человеколюбивую» сущность лжи странника, оправдывая ее, вслед за тем ее же опровергает. Разоблачение правды Луки, начатое с восхваления, этот монолог Сатина – блестящий пример панегирика-опровержения. Его возвышенный пафос тут же развенчивает Барон репликой: «Ты говоришь... как порядочный человек!». Не Сатину, краснобайствующему шулеру и бездельнику, убедить окружающих, в его привлекательных афоризмах есть своя неправда. Слова просто слетают у него с языка по привычке, в них нет внутренней убежденности и веры, выстраданных собственной жизнью, что и констатирует Барон. Его собственная жизнь не дает Сатину морального права быть глашатаем другой правды, отличной от проповедуемой Лукой. Отвечая на убийственную реплику Барона о «порядочном человеке», Сатин ведь не себе – Луке и его проповедям оценку дает, вопрошая: «Почему бы иногда шулеру не говорить хорошо, если порядочные люди ... говорят как шулера?...».

И если уж говорить о воздействии странника и его речей на резонерствующего среди обитателей ночлежки Сатина, то оно в том, что после общения с ним последний увидел всю собственную низость. Признание Сатина, что Лука «подействовал на меня, как кислота на старую и грязную монету», – не признание благотворности проповедей странника, а взгляд на себя со стороны. Лука – зеркало, взглянув в которое он понял, что его собственный откровенный цинизм и елейные ласковые слова – из одного

корня растут, от неверия в человека. Но роль ночлежного идеолога, перехваченная было Лукой, понравилась, внимание пусть и презираемой им подвальной публики следует поддерживать. И Сатин раздражается монологом о человеке, ставшим потом хрестоматийным, монологом, который долго затем будут трактовать как гуманистический апофеоз пьесы. Здесь излишне часто повторяется слово «человек» (десять раз в девяти коротких предложениях-восклицаниях), здесь так много наигранного ораторского пафоса, что не видеть абстрактной его бессодержательности, принимать за некий символ веры, новой спасительной правды – значит оскорблять автора, приписывая ему все банальности, изрекаемые Сатиным в порядочном подпитии. И обрывая поэтому «программный» монолог на самом любопытном месте. Опрокинув очередной стакан «за человека», Сатин продолжит монолог более конкретно: «Когда я иду по улице, люди смотрят на меня как на жулика... и часто говорят мне – «Мерзавец! Шарлатан! Работай!» Работать? Для чего? Чтобы быть сытым? (Хохочет). Я всегда презирал людей, которые слишком заботятся о том, чтобы быть сытыми... Человек – выше сытости...». Здесь «скрытый» ответ-возражение Клещу, Татарину, Кривому Зобу, которые убеждены, что без работы человек «сдохнет с голоду». Убеждены, правда, применительно к себе, стыдящимся добывать на пропитание попрошайничеством, воровством, игрой в карты, альфонством. А Сатин по всегдашней своей привычке передергивать карты в рассуждениях своих, столь внешне привлекательных, ловко подменяет понятие «смысл труда» его утилитарной целью. Здесь малограмотный Клещ на голову выше образованного своего оппонента: по его мнению только труд делает человека человеком: вспомним его убежденное «какие они люди?» по адресу многих обитателей ночлежки в первом действии. Вспомним его просьбу к Татарину, почти приказ не играть в карты с шулерами Сатиным и Бароном во втором действии: «Они всегда побьют... Князь, бросай игру! Бросай, говорю!».

Клещу не надо философствовать отвлеченно, в виде острой приправы к выпивке или игре в карты. Работа ставит его на голову выше других; она придает ему уверенность в том, что он вырвется из ночлежки, она же делает его почти невосприимчивым к проповедям Луки – ни в первом, ни во втором действиях автор не сводит их в прямой полемике, заметим. Да и в остальных она звучит косвенно, лишь предполагается после того, как жизнь взяла за глотку слесаря. Его философия – от крайнего отчаяния рабочего человека, оставшегося после смерти жены без работы, а значит – без надежды. Отсюда непривычно длинный, нервный, «рванный» его монолог: «Какая – правда? Где – правда? (Треплет руками лохмотья на себе). Вот – правда! Работы нет... Вот – правда! Пристанища нету! Издыхать надо... вот она, правда... на что мне она – правда? Дай вздохнуть... вздохнуть дай! Чем я виноват?... За что мне – правду?... Жить нельзя... вот она

– правда... Говорите тут – правда! Ты, старик, утешаешь всех. Я тебе скажу... ненавижу я всех! И эту правду... будь она, окаянная, проклята!» (I, VI, стр. 149).

Такой вот обжигающий монолог, где ничего от «философствования», где сама жизнь вопит, корчится от боли. Казалось бы, вот объект для «целителя» Луки, «созрел» Клещ для его «правды» и жалости. А где же странник со своим словом утешения? Нет его! Хотя, судя по реплике, он понимает природу и причину этого неприятия, даже ненависти ко всему на свете: «Побежишь, если этак ... к сердцу подступит ...» Что его жалость и проповедь перед такой бездной отчаяния когда-то уверенного в себе человека – это понимает неглупый Лука и не пытается лить словесный елей.

Позже, в четвертом действии, когда схлынет безысходность отчаяния, Клещ вставит несколько своих реплик-суждений в разговор о пропавшем «во время суматохи этой» (в конце третьего действия) Луке. Он высоко оценит его умение пожалеть и посочувствовать, не обижать ближнего: «Он – жалостливый был... У вас вот ... жалости нет...». Но какова плата за такое сострадание, Клещ также понимает. Это отказ от правды, сознательная ложь, и единственное ей оправдание, что она – в утешение. «Правды он... не любил, старик-то... Очень против правды восставал... **так и надо! Верно – какая тут правда? И без нее дышать нечем...**» (выделено нами. – В.З.). И хотя ему тоже нужны, приятны и сочувствие, и жалость (страждущему человеку вообще безразлична подоплека участия ближнего в его бедах), побуждения добрые не могут строиться на заведомой лжи – вот какую истину прозревает слесарь Андрей. Ему единственному дано в пьесе дезавуировать странника Луку, развенчать его «правду» не ерническим сравнением с «мякишем для беззубых» (Сатин), с «пластырем для нарывов» (Барон), а с помощью аргумента более серьезного: «Поманил их куда-то... а сам – дорогу не указал...». «Правда» Луки приятна, примиряюще действует, но заодно и расслабляет волю к действию, не давая ориентиров, объективно зовет к примирению с тем уделом, что уготован обитателям «дна жизни».

И ничего не изменилось в ночлежке, хотя ее осчастливил своим появлением и проповедью всеобщей любви и сострадания исцелитель. Да, он облегчил страдания последних дней Анны, пробудил остатки совести в воровской натуре Пепла, нарисовав ему перспективу честной жизни где-то в Сибири, продлил на какое-то время веру Актера, Настю поддержал в ее «красивой иллюзии»... Но... «дорогу не сказал». Нам могут возразить, что автор этой реплики Андрей Клещ чуть раньше по ходу действия скажет, что «надо жить – по закону... по Евангелию...». Чем, дескать, не указание пути? Но Евангелие предписывает нам лишь способ действия, образ жизни, а не ее цель и смысл указывает – именно так понимает суть его Клещ. Иначе с чего бы это он ждал указания дороги от Луки.

Горький в этой пьесе сдергивает последние романтические отрепья с маргиналов, обитателей социального дна и носителей морали босяков, нередко представавших у него ранее в роли не только взыскующих истины и смысла жизни, но и могущих сказать о ней нечто такое, что недоступно сытым и благополучным. Как чуть ранее, в романе «Фома Гордеев», снял ореол творцов, созидателей жизни с купцов, промышленников, судовладельцев и банкиров. В романе роль судьи и пророка отведена отщепенцу класса полусумасшедшему Фоме, закатывающему яростные филиппики своим же «братьям по классу». В пьесе «На дне» она поручена спокойному, рассудительному и немногословному слесарю Андрею Клецу, словесного единоборства с которым не выдерживают оппоненты, более его образованные и поднаторевшие в красноречии. За ним – правда человека труда, созидающего все ценности мира. Так последовательно в своих поисках подлинных творцов жизни и ее созидателей шел писатель к роману, главными героями которого стали рабочие, так созрел в 1902 году авторский замысел, реализацию которого ускорили, надо полагать, события первой русской революции 1905 года.

Нравственный камертон революции

Долгое время остававшееся хрестоматийным мнение о романе «Мать» (1907 г.), сводится к следующему: замысел автора был – поведать читателю, как происходило становление сознательного революционера из рабочего парня, который в начальных главах романа читает запрещенные книги, а в последней – произносит на суде достойную профессионального революционера пламенную речь, излагающую великие цели и благородную суть социализма. И как под его влиянием забитая полуграмотная Пелагея Ниловна, верившая в Бога и царя-батюшку, становится сознательной участницей общепролетарского дела, движимая материнской любовью. Именно так воспринимали роман заинтересованные современники, о чем свидетельствует необычно быстрый перевод и издание романа на основных европейских языках, значительные для того времени тиражи. Мнение о нём В.И. Ленина известно лишь в пересказе самого автора из очерка «В.И. Ленин»: «... Книга – нужная, много рабочих участвовало в революционном движении несознательно, стихийно, и теперь они прочитывают «Мать» с большой пользой для себя... Очень своевременная книга» (7, XVII, стр. 7). Сугубый прагматизм оценки неудивителен для политика. Профессиональный критик-марксист В.В. Воровский, отозвавшись похвально об авторском замысле, нашел многие изъяны в его художественном воплощении: «Благодаря своей идеализированной односторонности (некогда говорили: тенденциозности) повесть является хорошим материалом для пропаганды; но пропагандистские достоинства не могут еще служить аттестатом художественному произведению» (5, стр. 283). Суровая эстетическая оценка критиком-марксистом скорее всего и предопределила отношение к роману последующих поколений литературоведов. Но поскольку автор – основоположник литературы социалистического реализма, постольку «Матери» отводилась роль первенца нового метода по некоторым его теоретическим параметрам – объект изображения, основной конфликт, пафос борьбы за революционное переустройство мира. Вот почему, на наш взгляд, его включали в школьные, вузовские программы и учебники, затушевывая или обходя главное в нем.

Поразительно, как много в романе дискуссий, споров среди, казалось бы, соратников и единомышленников. О чем они? Уже на первой сходке в доме Власовых выяснилось несовпадение на цели и тактику революционной борьбы, на роль ее будущих лидеров. Ведущая занятия в рабочем кружке учительница Наташа считает, что интеллигенция должна стать светочем, маяком для всех ее участников. «Мы должны все знать. Нам нужно зажечь себя самих, чтобы темные люди видели нас, нам нужно на все ответить честно и верно», – рассуждает она вполне в духе «кающихся дворян» эпохи семидесятых, шедших в народ «отдавать долги». Па-

вел очень тактично возвращает восторженную служительницу долга и правды с романтических высот: «Мы должны показать тем, кто сидит на наших шеях и закрывает нам глаза, что мы все видим, — мы не глупы, не звери, не только есть хотим, — мы хотим жить, как достойно людей! Мы должны показать врагам, что наша каторжная жизнь, которую они нам навязали, не мешает нам сравняться с ними в уме и даже стать выше их». Андрей Находка задачу видит конкретней: «Сытых немало, честных нет!... Мы должны построить мостик через болото этой гниющей жизни к будущему царству доброты сердечной, вот наше дело, товарищи!». А угрюмому Николаю Весовщикову все это представляется ненужной болтовней: «Пришла пора драться, так некогда руки лечить!». (7, VII, стр. 214-217).

Позиции определены довольно четко и в дальнейшем будут лишь уточняться и оттачиваться. Да несколько меняться будет состав спорящих и спектр обсуждаемых проблем, определяющих, в конечном счете, высокий этический пафос революции, нравственный облик ее участников.

Андрей Находка доверительно говорит Павлу, что ему нравится Наташа, спрашивает совета, как быть, не признаться ли ей в любви. На что Павел отвечает не по возрасту трезво и рассудительно: «Интересный брак — интеллигентка и рабочий! Родятся дети, работать тебе надо будет одному... и — много. Жизнь ваша станет жизнью из-за куска хлеба, для детей, для квартиры; для дела вас больше нет. Обоих нет!... Ты лучше брось все это, Андрей. И не смущай ее...». Андрей вроде бы внял советам и рассуждениям друга, но вся его мягкая поэтичная натура протестует, и сколько скрытой боли в его реплике, ключевой в этом споре: «Половина сердца — любит, половина ненавидит, разве ж это сердце, а?» (7, VII, стр. 226-227).

Аскетизм, «монашеская суровость», сухость души для революционера столь же опасны, как и неверная стратегия и тактика борьбы. Как бороться за счастье для всех, если себе в нем отказываешь, и что это будет за счастье? Таков первый спор Находки и Власова в романе; в дальнейшем он будет то разгораться, то отодвигаться в сторону сиюминутными проблемами. Но не прекращаться, ибо он — о человечности, об участии любви и сердца в великом деле освобождения от рабства. Старший по возрасту и более мятый жизнью Андрей Находка поначалу видит в Павле лишь восторженного неопита революции и относится снисходительно ко многим его проявлениям крайностей. Но убеждаясь, что в Павле формируется фанатик идеи, холодный расчетливый политик, что он сознательно давит в себе малейшие проявления человечности, Находка становится беспощаден по отношению к соратнику, откровенно ироничен.

В главе двадцать третьей первой части романа Павел говорит о своем намерении нести на первомайской демонстрации знамя. Его отговаривает Сашенька, и мать пытается как-то предостеречь сына. А он непреклонен в своем решении утвердиться в роли вожака, честолюбие его непо-

мерно, особенно после неудачи в истории с «болотной копейкой». Павел не замечает, не хочет видеть, сколько боли он причиняет таким решением любящим его Сашеньке и матери, как он ранит их своими аргументами: «Когда будут матери, которые и на смерть пошлют своих детей с радостью?»; «...есть любовь, которая мешает человеку жить»; «не хочу ни любви, ни дружбы, которая цепляется за ноги, удерживает...». Андрей Находка все слушает, он понимает стремление молодости самоутвердиться, понимает здоровое честолюбие своего товарища. Но на каждый из этих аргументов отзывается, тем не менее, убийственно-иронично: «Поскакал наш пан, подоткнув кафтан!», «Вы бы перестали балакать, господин!», «Герой! Утри нос!...героизм твой стоит грош!». И объясняет затем Ниловне, испугавшейся, что он обидел Павла: «Я его люблю! Но я – жилетку его не люблю! Он, видите, надел новую жилетку, и она ему очень нравится, вот он ходит, выпуча живот, и всех толкает: а посмотрите, какая у меня жилетка! Она хорошая – верно, но – зачем толкаться? И без того тесно?» (7, VII, стр. 301-303).

Два рабочих-революционера – и так не похожи друг на друга! Одно-го знание жизни, всех ее мерзостей привело к социализму, он выстрадал эту мечту, пропустил ее через собственное сердце, сотни, тысячи раз обиженное, но не ожесточившееся. Другой пришел в революцию через книги, по внушению извне, его идеал несколько абстрактен. Один в революции видит средство установить «царство доброты сердечной», другой – «царство исторической справедливости».

Не случайно, очевидно, не с Находкой, а с Павлом ведет спор еще один волонтер революции Михаил Рыбин, потомственный крестьянин, ставший кочегаром на фабрике. Он вдвое старше Павла, у него свое, незаемное, знание жизни и боли крестьянской России. Вот Рыбин, прочитавший все девятнадцать листков, что успел распространить Павел с товарищами до первого вторжения жандармов, Рыбин, бывший понятым при этом обыске и аресте Находки и Весовщикова, открыто приходит к Павлу, и состоится у них долгая беседа-спор – несомненно одна из ключевых в этой книге-раздумье о революции.

«Так вот, Павел, ты, значит, думаешь, что жизнь идет незаконно?». – «Она верно идет!... Несправедливо, тяжело построена она для нас, но сама же и открывает нам глаза на свой горький смысл, сама указывает человеку, как устроить ее ход». – «Верно! Человека надо обновить! Если опаршивеет – своди его в баню, вымой, надень чистую одежду – выздоровеет! Так! А как же изнутри очистить человека? Вот!».

Слушая горячие и резкие рассуждения Павла о начальстве, о фабрике, о том, как за границей рабочие отстаивают свои права, Рыбин вроде соглашался с ним, но однажды «засмеявшись, тихо сказал: «Э-эх, молод ты! Мало знаешь людей!». – «Не будем говорить о старости и о молодости!

Посмотрим лучше, чьи мысли вернее». – «Не в голове, а в сердце начало! Это есть такое место в душе человеческой, на котором ничего дурного не вырастет...». – «Только разум освободит человека!». – «Разум силы не дает! Сердце дает силу, - а не голова, вот!» (7, VII, стр.239-242).

Показателен комментарий к этому спору, поданный как восприятие его Ниловой: «Шагал Павел, скрипел пол под его ногами. Когда он говорил, все звуки тонули в его речи, а когда спокойно и медленно лился тяжелый голос Рыбина, – был слышен стук маятника и тихий треск мороза, щупавшего стены дома острыми когтями». Так звучат две правды: одна глушит всех, слышит только себя, порожденная холодно рассудочным разумом, призванная задавить оппонента; другая, из сердца идущая, там выстраданная, не нуждается в митинговой громкости и резкости тона, она обыденную жизнь высокомерно не отталкивает. Описывая митинг по поводу «болотной копейки», автор приводит выступления и Рыбина и Павла, а главное – реакцию собравшихся рабочих на их слова. Рыбин роняет в толпу отрывистые неуклюжие фразы: «Не за копейку надо стоять, а – за справедливость! Дорога нам не копейка наша, – она не круглее других, но – она тяжелее, – в ней крови человеческой больше, чем в директорском рубле, – вот! И не копейкой дорожим, – кровью, правдой, – вот!» У Павла речь льется плавно, гладко – как по писанному, говорят в таких случаях: «Товарищи! Мы – те люди, которые строят церкви и фабрики, куют цепи и деньги, мы – та живая сила, которая кормит и забавляет всех от пеленок до гроба ... Мы не добьемся лучшей доли, покуда не почувствуем себя товарищами, семьей друзей, крепко связанных одним желанием – желанием бороться за наши права» (7, VII, стр. 245-246). Все вроде правильно. Но почему-то собравшиеся на митинг выступление Рыбина прерывают репликами «Верно, Рыбин!», «Правильно, кочегар!», а речь Павла – «Говори о деле!».

Неудачу Павла в попытке «связать стачку» по случаю новых вычетов из зарплаты рабочих на осушение болота Рыбин после митинга объясняет «грустному и усталому» неудачнику так: «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!» (7, VII, стр. 245, 250).

Консерватизм, кондовую глухоту, неподъемность крестьянской России видит и понимает Рыбин, мучается сам от сознания печальной этой истины, но не отчаивается: «Буду бунтовать народ. Надо, чтобы сам народ взялся. Если он поймет – он пути себе откроет. Вот я и буду стараться, чтобы понял – нет у него надежды, кроме себя самого, нету разума, кроме своего». Таков этот «революционер от сохи». Но портрет его будет неполным, если не обратить внимание на еще одну его черту, очень точно подмеченную, не надуманную, а явившуюся из хорошего знания автором народной жизни, – недоверие к благодетелям, ко всяким радетелям за народ,

к господам, вспыхнувшим вдруг любовью к «братьям нашим угнетенным», к «кормильцам и поильцам земли русской», недоверие к интеллигенции вообще.

После первого ареста Павла (за митинг по «болотной копейке») Рыбин пришел к его матери с тяжелейшими сомнениями, ворочавшимися в его черной кудлатой голове. «Значит – господа книжки составляют, они раздают. А в книжках этих пишется – против господ. Теперь, – скажи ты мне, – какая им польза тратить деньги для того, чтобы народ против себя поднять, а?... Обман! Чувствую обман. Ничего не знаю, а – есть обман. Вот. Господа мудрят чего-то. А мне нужно правду... А с господами не пойду. Они, когда понадобится, толкнут меня вперед, – да по моим костям, как по мосту, дальше зашагают...».

На возмущение этими «угрюмыми словами» Ниловны, перед глазами которой сразу «возникли честные лица» Егора Ивановича, Николая Ивановича, Наташи, Сашеньки, отвечает Рыбин спокойно, «с тяжелым убеждением крестьянина»: «Не туда глядишь, мать, гляди дальше! Те, которые близко подошли к нам, они, может, сами ничего не знают. Они верят – так надо! А может – за ними другие есть, которым – лишь бы выгода была? Человек против себя зря не пойдет... Никогда ничего хорошего от господ не будет!» (7, VII, стр. 276).

И вот кочегар Рыбин «опять мужиком заделался», пошел в батраки и бунтует крестьян, но делает это открыто: «Я больше Библией действую, там есть что взять». Он не очень верит запрещенным книгам, господами предлагаемым, хотя и не против, чтобы мужики их читали, даже просит Павла побольше присылать: «Ежа под череп посадить надо». А Павлу все же говорит поучительно, пытаясь и его заразить недоверием своим к господам, почему-то возлюбившим трудящегося человека: «Зелено ты думаешь, брат! В тайном деле – чести нет. Рассуди: первое, в тюрьму посадят прежде того парня, у которого книгу найдут, а не учителей... А они – один попovich, другая – помещикова дочь, – зачем им надо народ поднять – это мне неизвестно. Тысячу лет люди аккуратно господами были, с мужика шкуру драли, а вдруг – проснулись и давай мужику глаза протирать. Я, брат, до сказок не охотник, а это – вроде сказки» (7, VII, стр. 315).

Страшное и спасительное недоверие Рыбина к господам настолько убедительно им выражается, что даже Ниловна, которой в романе отведена роль нравственного камертона, – даже она начинает смотреть на окружающих ее интеллигентов строже, придирчивее, особенно во второй части романа, когда живет в городе у Николая Ивановича.

Но откуда это недоверие у мужицкого «идеолога» Рыбина? Нет ли здесь доли авторской неприязни к крестьянству, вообще к деревне, которую приписывают Горькому некоторые исследователи его творчества? Возможно, это утверждение и имеет какие-то основания. Но в романе сам

Рыбин очень метко определил оторванность интеллигенции от народа, книжные истоки ее любви к «униженным и оскорбленным»: «Это господа Христом любуются, как он на кресте стонал, **а мы от человека учимся и хотим, чтобы вы поучились немного...**» (выделено нами. – В.З.)

И не совсем далеким от истины, от реального дальнейшего хода событий отечественной истории, мрачным пророком предстает этот крестьянский вожак, грозным предупреждением звучат его слова: «Великие казни будут народом сделаны, когда встанет он. Много крови прольет он, чтобы смыть обиды свои. Эта кровь – его кровь, из его жил она выпита, он ей хозяин» (7, VII, стр. 375-376). Последние слова особенно потрясающи и страшны как нравственное оправдание грядущей революции. Если Находка говорит, что обиды мешают дело делать, останавливаться около них – даром время терять и акцентирует внимание на строительстве царства доброты сердечной, то Рыбин – на разрушении, мести за обиды. Это бездумно разрушительная сила – сотни лет поротое, ограбленное крестьянство российское. У Рыбина нет положительной программы – а он ведь воплощение этой силы, главной ударной силы революции.

Второй ее силой является несомненно основная масса рабочих, представителем которой в романе выступает еще один сподвижник Павла – Николай Весовщиков, «сын старого вора Данилы, известный всей слободе нелюдим. Он всегда угрюмо сторонился людей, и над ним издевались за это». Если Павел, Находка, Рыбин спорят, сомневаются, ищут истину, нравственное оправдание революционному насилию, которого, они понимают, не избежать, то Весовщикову все ясно: «Пришла пора драться». И никаких больше сомнений. Автор неоднократно подчеркивает мрачную озлобленность, угрюмость, нерассуждающую решимость этого человека. Его характер, поведение особенно контрастны по отношению к Находке; и он, Андрей Находка, чаще выступает в романе как в качестве антагониста, оппонента, так и адвоката Николая.

После выхода из тюрьмы Весовщиков пришел в дом к Ниловне, и здесь за чаем у него с Находкой такой диалог состоялся. «И дураки и умники – одним миром мазаны! Вот ты умник и Павел тоже, – а я для вас разве такой же человек, как ... оба вы друг для друга? Не ври, я не поверю, все равно ... и все вы отодвигаете меня в сторону на отдельное место...». – «Болит у тебя душа, Николай». – «Болит. И у вас – болит. Только – ваши болячки кажутся вам благороднее моих. Все мы сволочи друг другу, вот что я скажу. А что ты мне можешь сказать?». – «И не хочу! Только я знаю – это пройдет у тебя. Может не совсем, а пройдет!» (7, VII, стр. 286-287). Впервые угрюмый, немногословный Николай приоткрыл здесь душу, заговорил о вещах более или менее отвлеченных, с какой-то даже философской окраской – и будущий Полиграф Шариков проглядывает в

этом крике души, уязвленный, ущемленный прошлой жизнью и людьми кандидат в гегемоны.

Находка же в беседе с Ниловной пытается оправдать Весовщикова, дает точный психологический его портрет: «Он добрый, Николай – собак любит, мышей и всякую тварь, а людей – не любит. Вот до чего можно испортить человека». И вот этот «испорченный человек» пойдет в революцию с минимальным, точнее – нулевым запасом человечности и максимальным – ненависти, презрения к людям. Страшно представить и подумывать. Впрочем, беспощадный в своем воспроизведении правды жизни и в своих пророчествах автор «додумывает» до конца своего героя, когда у него Весовщиков вдруг заявляет Андрею Находке как непреложное, не требующее хоть какой-то санкции свое желание: «Я так полагаю, что некоторых людей надо убивать!». Пораженный хохол в ответ: «Угу! А для чего?». – «Чтобы их не было». Вычисляя этих «некоторых», Николай упорно добивается у собеседника ответа на «угрюмый» вопрос: «А кто всех виноватее?». Не удовлетворившись объяснениями, он «уходил недвольный и мрачный», а однажды решительно сказал: «Нет, виноватые должны быть, – они тут! Я тебе скажу – нам надо всю жизнь перепахать, как сорное поле, – без пощады».

Весовщикову не терпится, накопившиеся в нем злоба и отчаяние требуют выхода немедленного, «Долго все это, долго! Скорее надо...». – «Жизнь не лошадь, ее кнутом не побьешь!». – «Долго! Не хватает у меня терпения! Что мне делать?». – «Всем нам нужно учиться и учить других, вот наше дело!». – «А когда драться будем?». – «А когда нам придется воевать – не знаю! Прежде, видишь ты, надо голову вооружить, а потом руки». Находка не просто отвечает на вопросы Весовщикова – он излагает свое понимание тактики революционной борьбы. И хотя он отговаривает от поспешности, но понимает с болью сердечной, что удержать эту клокоющую ярость будет невозможно: «Когда такие люди как Николай почувствуют свою обиду и вырвутся из терпенья, – что это будет? Небо кровью забрызгают, и земля в ней, как мыло, вспенится» (7, VII, стр. 293).

Просто поразительно, как из романа, где мысль его героев мучительно бьется над сложнейшими проблемами революционного действия, социальными и нравственными, где сталкиваются полярные точки зрения, где страдают люди, принципиально неприемлющие насилия, жестокости и понимающие, в то же время, их неизбежность, – как из такого романа умудрились сделать единственно апокриф сознательного рабочего-революционера. Вопрос уместен потому хотя бы, что Павел Власов появляется лишь в двадцати двух главах романа из пятидесяти восьми и что Горький имел обыкновение давать своим произведениям названия по имени главного героя. Думаем, не нужно, следуя моде, отрещиваться от романа «Мать» как от первого детища якобы декретированного социалисти-

ческого реализма. Автор и его книга не могут нести ответственности за литературоведов, внедрявших в сознание нескольких поколений читателей столь поверхностное ее прочтение, упорно не замечавших Андрея Находки, Михаила Рыбина, Николая Весовщикова и даже самой Ниловны как оппонентов Власова.

Теперь, хоть и с опозданием, можно прочесть и оценить роман как художественный пролог к драме русской революции, как проницательный анализ средствами литературными тех социальных сил, что выйдут на ее авансцену как соратники, но отнюдь не единомышленники. И потому будут вместе только до ее победы. Персонажи романа, рабочие и крестьяне – обобщенные типы, воплощение в художественных образах этих разнородных сил. Это люди, в силу происхождения и способа добывания хлеба насущного – каждодневным изматывающим трудом, вынуждены отрицать существующий порядок, ибо он их давит, уничтожает все естественное, портит, по выражению Андрея Находки, человека. Это – революционеры от фабрики и сохи, их генетический код запрограммирован на социальный бунт, хотя конкретные мотивы разные у каждого из них, цели конечные – тоже.

Есть в романе другой тип революционеров, происхождение и условия жизни которых отнюдь не подталкивают их на путь борьбы, не делают, казалось бы, восприимчивыми к идее революционного преобразования мира. У Наташи отец – крупный торговец, у Сашеньки – помещик, у Николая Ивановича и Софьи – управляющий заводом, у Людмилы Васильевны муж – товарищ прокурора. Их революционный пафос – от книжного знания, от обостренного чувства справедливости, от болезненной совестливости. Это те самые господа, которые, по словам Рыбина, «вдруг – проснулись и давай мужику глаза протирать».

Вот такой конгломерат носителей противоречивых даже в своем благородстве идей, мыслей, надежд, иллюзий, такое разнообразие целей и средств их достижения будут волею истории брошены в плавильную печь русской революции, неизбежной и оправданной веками самого дикого измывательства над народом. Каждая капля пролитой в ней крови «заранее омыта озерами народных слез», как говорит Андрей Находка матери. «Справедливо, но не утешает», – добавим мы от себя его же любимой поговоркой и зададим извечный вопрос «Во имя чего?».

Сердце, полное тревоги...

И здесь мы можем прочесть роман в другой его ипостаси, теперь, в свете нескольких десятилетий опыта русской революции, особенно актуальной. Прочесть и как нравственное оправдание ее, и как предупреждение. Именно с этим аспектом романа связан образ Пелагеи Ниловны, как нам представляется. Выше мы уже отметили, что ей отведена роль нравственного камертона в романе, роль своеобразного судии «новой правды жизни», которая пропускается через ее сознание. Ее глазами автор видит всех «новых людей», носителей и адептов этой правды, в ее размышлениях дается им оценка.

Во время первого собрания в доме Власовых «вспыхнул спор», сути которого мать не понимала; но, пишет автор, «Весовщиков, рыжий и приведенный Павлом фабричный стояли все трое тесной группой **и почему-то не нравились матери**» (выделено нами. – В.З.). Это когда Весовщиков заявил, что «пришла пора драться, так некогда руки лечить». И теперь мать воспринимает Николая как человека, который «постоянно угрюмо торопил всех куда-то». После возвращения Николая из тюрьмы мать смотрит на него, беседующего с Находкой (их диалог смотри выше), «и в ее груди тихо пошевелилось враждебное чувство к этому человеку ... Мать исподлобья незаметно рассматривала его широкое лицо, стараясь найти в нем что-нибудь, что помирило бы ее с тяжелой квадратной фигурой Весовщикова». И не находит. Не случайно, когда Корсунова сообщила ей об убийстве жандармского осведомителя табельщика Исая, «мать вздрогнула, в уме ее искрой мелькнуло имя убийцы», и, пока они с Корсуновой шли к фабрике посмотреть на убитого, «мать пошатывала тяжелая мысль о Весовщикове». Живой Исай был противен ей, убитый «будил тихую жалость»; ее удивляло, что никто не жалеет табельщика, «а перед нею стояла, точно тень, широкая фигура Николая, его узкие глаза смотрели холодно, жестко, и правая рука качалась, точно он ушиб ее». Ниловна не может успокоиться; ее мучает мысль, что кто-то из товарищей Павла мог это сделать, и наиболее вероятно – Весовщиков. И лишь после того, как она точно узнала, что Николая в тот день не было в слободке, «темные опасные мысли об убийстве оставили ее: «Если убил не Весовщиков, никто из товарищей Павла не мог сделать этого».

Глава двадцать четвертая первой части – один из нервных центров романа. Мучительнейшие вопросы, вставшие перед Ниловной, ее сыном и Андреем Находкой после убийства Исая-табельщика, – о насилии над человеком, о высшем его оправдании, о праве переступить важнейшую заповедь – терзают души их своей неразрешимостью, невозможностью однозначно ответить на них. Впервые мать смотрела на Андрея Находку «с грустью и тревогой, чувствуя, что в нем надломилось что-то, больно ему».

В первых главах романа именно его, единственного из «запрещенных людей», мать приняла сразу, он понравился ей безоговорочно, потому что заговорил о будущем царстве «доброты сердечной» как конечной цели революции: «Кабы все такие были! – горячо пожелала она».

Остальные так или иначе «будили тревогу в материнском сердце», «внушали смутное беспокойство», вызывали недоверие, сомнение, объяснить которые она не могла себе, – просто чувствовала так. Труднее всего Ниловне судить своего сына; как и всякой матери тут порой объективность изменяет ей. Но в спорах сына с Андреем, заметим, мать всегда мысленно на стороне последнего. «Монашеская суровость Павла смущала ее. Она видела, что его советов слушаются даже те товарищи, которые – как хохол – старше его годами, но ей казалось, что все боятся его и никто не любит за эту сухость» (7, VII, стр. 225). Такова реакция матери на отказ Павла приглашать на сходки слободских девчат.

А вот вернувшийся из тюрьмы Павел спорит с Андреем об ушедшем в деревню Рыбине, о роли крестьянства в революции. «Будь я дома – я бы не отпустил его! Что он понес с собой? Большое чувство возмущения и путаницу в голове». – «Ну когда человеку сорок лет да он сам долго боролся с медведем в своей душе – трудно его переделать ...» – «Мы должны идти нашей дорогой, ни на шаг не отступая в сторону!». – «И наткнуться в пути на несколько десятков миллионов людей, которые встретят нас как врагов». Мать, слушавшая этот во многом не понятный ей спор, тем не менее, «понимала, что Павел не любит крестьян, а хохол заступает за них, доказывая, что и мужиков добру учить надо. Она больше понимала Андрея, и он казался ей правым» (7, VII, стр. 296).

После услышанного ею разговора сына и Андрея, когда хохол признается в любви к Наташе, а Павел убеждает его «бросить все это и не смущать ее», матери «было до слез жаль хохла, но еще более сына» и она «ткнулась лицом в подушку и беззвучно заплакала. Наутро Андрей показался матери ниже ростом и еще милее. А сын, как всегда, худ, прям и молчалив». После убийства Исаея, когда Андрей корит себя: «Это не я, – но я мог не позволить ... Всю жизнь, наверно, не смою я теперь поганого пятна этого...», именно мать врачует мятущуюся душу хохла: «Было бы сердце твое чисто, голубчик мой!».

Жертвенный фанатизм, суровое упорство сына в служении «новой правде жизни» отнюдь не радуют мать, и меньше всего материнской гордости в ее ответе на вопрос Рыбина: «Мать на дороге ему ляг – перешагнул бы. Пошел бы, Ниловна, через тебя?». – «Пошел бы! – **вздрыгнув, сказала мать и оглянулась, тяжело вздохнув**» (выделено нами. – В.З.) (7, VII, стр. 367).

Но, пожалуй, самые неожиданные и глубокие в простоте своей оценки дает Ниловна образованным, из города приходящим людям. Из этой

группы «книжных революционеров» лишь Наташа, подобно Андрею Находке, вызывает полное одобрение и симпатию матери. Она появляется сразу после Находки в доме Ниловны, «девушка небольшого роста, с простым лицом крестьянки и толстой косой светлых волос. Голос у нее был сочный, ясный, рот маленький, пухлый, и вся она была круглая, свежая». Матери «показалось, что она давно знает эту девушку и любит ее хорошей, жалостливой любовью ...».

А вот пришедшая в одну из суббот Сашенька в глазах матери – «высокая стройная барышня с огромными глазами на худом бледном лице ... В ее походке и движениях было что-то мужское, она сердито хмурила густые, темные брови ... Сашенька первая сказала громко и резко: «Мы – социалисты...». Чем смертельно напугала Ниловну, которая слышала в молодости, что социалисты убили царя в отместку за то, что он освободил крестьян. После объяснений сына «страшное слово... сделалось таким же привычным ее уху, как десятки других непонятных ей слов. Но Сашенька не нравилась ей, и, когда она являлась, **мать чувствовала себя тревожно, неловко**» (выделено нами. В.З.).

Во второй части романа мать живет в городе, в доме Николая Ивановича, видит и наблюдает интеллигенцию вблизи. Она подмечает много рисовки, кажущегося ей ненужным аскетизма, суровости, экзальтации, книжной восторженности и книжного знания жизни тех, кого они взялись просвещать, претендуя на роль светских и духовных пастырей, – рабочих и мужиков. Вот Софья «весело, как будто хвастаясь шалостями детства», рассказывает матери о своей революционной работе, и «порою в словах Софьи являлось что-то резкое, оно казалось матери лишним». А на слова Софьи: «Мы победим, потому что мы – с рабочим народом! В нем скрыты все возможности, и с ним – все достижимо!» сердце матери отозвалось не так, как хотелось бы Софье. «Речь ее будила в сердце матери сложное чувство – ей почему-то было жалко Софью необидной дружеской жалостью и хотелось слышать от нее другие слова, более простые». Матери «трудно было мириться с неряшливостью Софьи, ... и еще труднее с ее размашистыми речами... Софья казалась ей подростком, который торопится выдать себя за взрослого, а на людей смотрит как на любопытные игрушки». Это очень распространенный тип русского интеллигента, у которого слова постоянно расходятся с повседневными делами и поступками, что в народе всегда получало осуждение: «Она много говорила о святости труда и бестолково увеличивала труд матери своим неряшеством, говорила о свободе и заметно для матери стесняла всех резкой нетерпимостью, постоянными спорами... И мать относилась к ней с напряженной осторожностью» (7, VII, стр. 382).

Хозяин квартиры Николай Иванович был симпатичен Ниловне своей обстоятельностью, несуетностью, «она чувствовала в нем нечто общее с

Андреем..., но вера в новую жизнь была в нем не так горяча, как у Андрея и не так ярка». Но, пожалуй, самое неприемлемое, самое опасное, что рисует автор через восприятие матери в Николае Ивановиче, – это стремление снизойти до уровня рабочих, подделаться под их вкус и манеру общаться. Черта омерзительная и бесчестная тем более, что выступает в обличье среднего человека, человека с улицы. Вроде бы стесняется, стыдится Николай Иванович своей образованности, а на самом деле это в нем комплекс холопского усердия. Пусть даже направленный на ниже стоящего в социальной иерархии, но оттого не менее отвратительный, ничего общего с истинным демократизмом не имеющий: «Замечала она, что, когда к Николаю приходил кто-либо из рабочих, – хозяин становился необычайно развязен, что-то сладкое являлось на лице его, а говорил он иначе, чем всегда, не то грубее, не то небрежнее» (7, VII, стр. 385).

Фанатизм и сектантство, своеобразную боязнь «осквернить» свою веру общением с думающими не в унисон подмечает Ниловна и в словах обожаемого ею Николая Ивановича: «Нет никого, с кем бы мы могли идти рядом, не искажая нашей веры, и никогда мы не должны забывать, что наша задача – не маленькие завоевания, а только полная победа». Нет, Ниловна не понимает смысла всяких там уклонов, для нее это слишком абстрактные понятия, но чутким, распахнутым навстречу другим людям сердцем чувствует опасность такого замыкания, и поэтому «ей было жалко его, и в то же время что-то в нем заставляло ее улыбаться теплой материнской улыбкой».

Сравнивая споры собиравшихся у Николая Ивановича по вечерам гостей с тем, как говорили и спорили рабочие на сходках у нее в доме, она удивлялась, что здесь кричат сильнее, чем, бывало, кричали в слободке, пыталась найти тому разумное объяснение: «Знают больше – говорят громче». И все же мать с горечью и грустью убеждалась, что нет в словах и речах этих людей той убежденности и веры, что даются только личным, выстраданным опытом, что революционность этих людей питается не от доброты сердечной, не от ненависти к страданиям, своим и чужим, (кстати, свои страдания Николай Иванович «тихонько и любовно гладит словами»), а от стремления порисоваться, от «острых, все разрезающих дум». С «тревожной грустью», пишет автор, «слишком часто она видела, что все эти люди как будто нарочно подогревают друг друга и горячатся напоказ, точно каждый из них хочет доказать товарищам, что для него правда ближе и дороже, чем для них, а другие обижались на это и, в свою очередь доказывая близость к правде, начинали спорить резко, грубо. Каждый хотел вскочить выше другого, казалось ей...» (7, VII, стр. 384-385).

Интеллигенция вообще, и русская в особенности, везде именовавшая себя либеральной, демократической, прогрессивной, непременно видела свою задачу в просвещении масс, в рисовании им будущего, разумного и

справедливого, устройства общества. Но непременно наталкивалась на недоверие со стороны тех, кому она с таким пылом благодетельствовала. Ведь даже Ниловна, отнюдь не подозрительная на доброту людскую, не приходила в умиление, слушая радетелей блага народного, а «удивлялась горячности, с которой они говорили о жизни и судьбе рабочего народа, о том, как скорее и лучше посеять среди него мысли о правде, поднять его дух».

Конечно, мать не может заподозрить этих людей в неискренности, лицемерии; ее другое удивляет, пугает, отталкивает. Революционное нетерпение действовать, высказанное полуграмотным озлобленным Весовщиковым ли, образованными ли участниками споров у Николая Ивановича, – оно одинаково вызывает внутренний протест у нее. Ей ближе и понятнее окрашенная добротой сердечной революционная нетерпимость, личным опытом выношенная революционная нетерпимость ко злу, насилию над личностью, ненависть к чужим страданиям Андрея Находки. И почти приговором, пророчеством звучит размышление матери, своего рода итог ее наблюдений: «Мать чувствовала, что она знает жизнь рабочих лучше, чем эти люди, ей казалось, что она яснее их видит огромность взятой ими на себя задачи, и это позволяло ей относиться ко всем ним с снисходительным, немного грустным чувством взрослого к детям, которые играют в мужа и жену, не понимая драмы этих отношений» (7, VII, стр. 384).

Что дает Ниловне нравственное право судить, оценивать других? Не только, например, сына своего, Находку, Весовщикова и Рыбина. Но и тех, кого от нее отделяет пропасть образования, – интеллигентов? И быть при этом столь зоркой? Разумеется, право возраста; хотя Николай Иванович или Рыбин, допустим, не намного младше Ниловны. И то вроде ее роль в романе «оправдывает», что все оценочные суждения матери, критические или восторженные, поданы как ее переживание невысказанное, как внутренний монолог чаще всего. Вот вроде и все внешние обоснования на роль третейского судьи, конечно же, художественно не убедительные. Это неизбежно наводило критиков, писавших о романе вскоре по выходе его, на обоснованную мысль, что безграмотная, забитая, почти раздавленная «свинцовыми мерзостями жизни» женщина, проделавшая такую эволюцию сознания менее чем за год, – явление нетипичное, даже невозможное. Литературный критик-марксист В.В. Воровский, восторженно приветствовавший роман, в то же время говорил о «нежизненности», «сконструированности», «неправде» образа Ниловны. У Воровского мать представлена скорее как образ бытования автора в произведении, нежели как реальный жизненный тип, как фигура, резонерствующая от имени автора. Алексей Максимович оправдывался, писал издателю, что встречал, дескать, таких матерей. Словом, произошла обычная история: Горький написал еще недостаточно освоенный русской критикой тип романа – полифонический

роман новой, русской литературе доселе неведомой, идеи, носителями которой в той или иной степени являются все его герои, а критики судили его по привычным законам монологического романа.

И все-таки, что дает Ниловне ту моральную высоту, с которой только и можно претендовать на роль третейского судьи? А главное – делает литературный образ художественно и жизненно убедительным?

Мать внимательно слушала то, что говорил ей сын, только-только приобщившийся к новым идеям. Но, когда он «говорил о Боге и обо всем, что она связывала со своей верой в него, что было ей дорого и свято для нее, она всегда искала встретить его глаза, ей хотелось молча попросить сына, чтобы не царапал ей сердце острыми и резкими словами неверия». Не случайно, надо думать, автор считает возможным прямое вмешательство своей обычно слушающей, молчаливой героини в споры именно тогда, когда речь заходит о Боге, о вере. Вот Рыбин в первом разговоре с Павлом убежденно так заявляет: «Я тоже думаю, что религия наша фальшивая». И здесь мать «не стерпела: «Насчет господ – вы бы поосторожнее! Вы – как хотите!... А мне, старухе, опереться будет не на что в тоске моей, если вы господ Бога у меня отнимите!». Не внявшим ее просьбе сыну и Рыбину она обиженно и резко заявила: «Нет, я лучше уйду! Слушать это – выше моих сил!» (7, VII, стр. 240-241).

Со временем разговоры собиравшихся у ее сына товарищей уже не так пугали ее «своей прямоотой и смелостью», слова их о Боге и религии «уже не били ее с такой силой, как первый раз, – она научилась отталкивать их. И порой за словами, отрицавшими Бога, она чувствовала крепкую веру в него же. Тогда она улыбалась тихой, всепрощающей улыбкой».

И теперь в редких беседах с товарищами сына у матери нет робости слушателя, почтительно внимающего «новой правде». Она ее сравнивает, сопоставляет, поверяет своей – верой в Бога. Примечателен ее диалог с вернувшейся из тюрьмы Сашенькой. Выслушав ее рассказ, сочувствуя искренне молодости, страдающей за правду, она спросила девушку: «Кто вознаградит вас за все?». Сашенька с ответом не торопится, возможно, и не задумываясь о том; и тогда мать «ответила сама себе: «Никто, кроме господ! Вы, поди-ка, тоже не верите в него?». – «Нет!». – «А я вот вам не верю!... Не понимаете вы веры вашей! Как можно без веры в Бога жить такую жизнь?». В другой раз, в беседе с Андреем Находкой, Ниловна посетует: «Не понимаю я многого, и так обидно, горько мне, что в господ Бога не веруете вы! Ну, это уж – ничего не поделаешь! Но вижу – хорошие вы люди, да!».

Но постепенно в Ниловне отмирает вера в Бога как в некое абстрактное понятие. Слова Рыбина о том, что власть имущие «и Бога подменили нам... В ложь и клевету одели его, исказили лицо ему, чтобы души нам убить!», также вначале испугавшие мать, становятся для нее столь

очевидными, так верно отражающими жизненные реалии, что незаметно для себя самой «она стала меньше молиться, но все больше думала о Христе и о людях, которые, не упоминая имени его, как будто даже не зная о нем, жили – казалось ей – по его заветам».

Не абстрактный бестелесный Бог, а сын Божий, попытавшийся реализовать в жизни земной заветы отца и жизнью за это поплатившийся, – Христос теперь занимал все мысли матери. С ним она сравнивала сына и его товарищей, и сравнение это слишком часто было не в их пользу. Его именем освящала и благословляла дела их, потому что теперь ей ближе был Христос как воплощенное деяние во имя правды Божьей. После разгрома первомайской демонстрации и ареста всех близких ей людей видит Ниловна сон, где она совестилась подойти к сыну, потому что была беременна и на руках у нее тоже был ребенок. И этот ребенок потянулся к другим детям, игравшим в красный мяч, и громко заплакал. Но она дала ему грудь и пошла в церковь, где кого-то хоронили. И если в начале сна сын ее пел «голосом Андрея» «Вставай, подымайся, рабочий народ», то в конце его хохол, «держа руки за спиной и улыбаясь, пел: «Христос воскрес из мертвых...». Этот сон аллегоричен, несет в себе иносказательный смысл; как и следующая сразу за ним сцена, когда Ниловне на глаза «попалась палка с куском кумача», опираясь на которую, она возвращалась с демонстрации, где жандармский офицер вырвал из рук ее сына красное знамя, порвал его и разломал на две части древко. Она подняла тогда часть древка с уцелевшим куском красной материи; «офицер вырвал полку из ее рук, бросил ее в сторону... Мать, шатаясь, подошла к обломку древка, брошенного им, и снова подняла его... пошла, опираясь на древко» (7, VII, стр. 339-340).

В самом конце первой части романа еле дошедшая до дома Ниловна, «опираясь на обломок знамени», говорит людям, шедшим за нею, «повинуясь неясной силе, тянувшей их за матерью», «новую мысль, которую, казалось ей, родило ее сердце: «Господа нашего Иисуса Христа не было бы, если бы люди не погибли во славу его...».

Не разум, а сердце, не ненависть, а любовь ведут Ниловну; и если в жизни место Богу разумом не отыскать, не объяснить его присутствие, то сердце ее рождает мысль, с прежним верованием все же связанную. Но что же делать с обломком знамени – этим символом новой веры, основанной на ненависти? «Она неприязненно взяла ее (палку. – В.З.) в руки и хотела сунуть под печку, но, вздохнув, сняла с нее обрывок знамени, тщательно сложила красный лоскут и спрятала его в карман, а палку переломила о колено и бросила на шесток» (7, VII, стр. 347). Не случайно на четырех страницах мелькает один предмет под разными названиями – «древко», «обломок древка», «обломок знамени», «палка».

Процесс трансформации веры идет в душе Ниловны подспудно; ей самой порою страшно, потому что непонятно все. И сон в конце первой

части романа есть предчувствие грядущей ясности веры, когда она твердо, с сознанием собственной правоты скажет: «Насчет Бога – не знаю я, а во Христа верю... И словам его верю – возлюби ближнего, яко себя, – в это верю...». В заново обретенной вере мать находит место и сыну, и его соратникам, и всем, готовым «положить живот за други своя», «всем людям правды», которые «топчут ложь крепкими ногами». И требует она только по праву матери, дающей жизнь и оберегающей ее, чтобы действовали они не в ореоле непримиримости и ненависти, пусть даже святой; она хочет, чтобы новая жизнь «совершалась в пламени любви детей ко всему миру». И слова давно забытых молитв, пишет автор, вспоминались ей, «зажигая новой верой, она бросала их из своего сердца, точно искры».

Теперь уж сама Ниловна пробивает броню суровости, угрюмого фанатизма, тяжелой озлобленности или жертвенности, напыленную на себя всеми «новыми людьми», кроме, пожалуй, Андрея Находки. Сама выступает проповедником правды, освященной любовью ко всему миру. И уже другая мать, подпольщица-революционерка Людмила Васильевна, бывший муж которой – товарищ прокурора – воспитывает ее сына в ненависти к правде, к собственной матери, внимает словам Ниловны. «Мать чувствовала, что Людмила охлаждает ее радость своей сдержанностью, и у нее вдруг возникло упрямое желание перелить в эту суровую душу огонь свой». Укрепившейся в обновленной старой вере Ниловне удастся это сделать и, пишет автор, она «крепко обняла ее (Людмилу – В.З.), беззвучно засмеялась, мягко гордясь победой своего сердца» (7, VII, стр. 509-510).

Если речь Павла на суде – плод работы разума, плод нового учения, внесенного в его сознание и впитанного им, то проповедь его матери, не публичная, а в виде беседы с Людмилой поданная автором, – детище сердца материнского, болеющего за сына, за всех «людей правды», согревшего, оживившего догматы веры христианской, которую власть имущие «в ложь и клевету одели, исказили». И «новую правду» сына и его товарищей, пропущенную через сердце, то «наболевшее место, где Бог живет», несет Ниловна всем людям, разбрасывая листовки на вокзале. Она не просто помогает сыну; она благословляет, дает высшее нравственное оправдание, божественную санкцию делу «людей правды», видя в них новых последователей Христа.

Подведем итоги. Эстетическая составляющая романа отходит на второй план перед бездной жгучих проблем, вопросов, так остро стоявших перед «русской революционностью», еще далекой «от практического осуществления своих целей» и потому постоянно помнящей «об идеале общечеловеческого братства и свободы личности» (10, стр. 308). А современные автору критика и литературоведение, акцентируя внимание на отдельных художественных просчетах («впал в один из грехов романтизации», «идеализированную односторонность» (Воровский), «недостаточное

знание жизни индустриальных рабочих автору пришлось восполнять романтической приподнятостью тона» (Евгеньев-Максимов), упорно не замечали, что Горький написал «полифонический роман идеи» (по Бахтину). Заново прочитанный сегодня, что несет в себе роман «Мать», о чем он? О становлении сознательного рабочего-революционера, о приобщении безграмотной забитой женщины к борьбе за лучшую долю? Несомненно! О внесении политического сознания в рабочее и крестьянское движение? Да! Но не только и не столько это видится сегодня в «первом произведении социалистического реализма».

Это роман-оправдание революционного насилия (не будем пугаться такого утверждения), художественное освящение грядущей революции, выполненное гениальным самородком, из гущи народной вышедшим. Но в то же время здесь все будущие конфликты уже победившей революции предсказаны, увиденны зорким глазом и представлены в убедительных образах художника-реалиста.

Это роман-предупреждение. Автор его здесь уже не тот, что восклицал в романтическом экстазе: «Буря! Пусть сильнее грянет буря!», а другой – размышляющий, видящий не только неизбежность, необходимость, но и всю кровавую жестокость этой бури. Сумеют ли воззвавшие к гневу народному управиться с бурей, удержать раскаленную лаву, направить разрушительную энергию вековой обиды, мести угнетенных своим угнетателям в созидательное русло? Что возьмет верх, что возобладает среди будущих победителей – революционное нетерпение в навязывании счастья, в подталкивании к нему или революционная же нетерпимость к любому насилию над личностью?

Это роман-размышление о драме интеллигенции, видевшей в народе лишь орудие революционной борьбы, средство достижения некоей абстрактной справедливости, вознамерившейся осчастливить угнетенных привнесенной извне правдой, во многом чуждой им, потому что совершенно игнорирует столетиями жившую в сознании народном «свою правду» лишь потому, что она религиозно окрашенная. О драме интеллигенции, рассматривавшей народ как детей неразумных, которым непременно нужны пастыри, поднаторевшие в науке «осчастливить человечество».

Это роман-предвидение: здесь предсказана возможность перерастания драмы революции в ее трагедию, что, увы! стало реальностью. Отечественная словесность в тридцатых годах века девятнадцатого уже предупреждала: «Не приведи Бог увидеть русский бунт, бессмысленный и беспощадный». Потому и беспощадный, что бессмысленный. В первом десятилетии века двадцатого русская литература снова взывает к общественному сознанию: даже во имя самой благородной цели осмысленный бунт, называемый революцией, не предсказуем в отношении результатов.

Поразительно: дворянин Пушкин и мещанин Горький, два гения русского народа, едины в своем видении будущего.

Образ главной его героини вырастает до обобщенного символа матери-Родины, благославляющей лучших своих сыновей на святое дело строительства «царства доброты сердечной», матери, созидательницы семьи и хранительницы общего Дома – России. И в то же время предостерегающей, пытающейся уберечь их от ошибок и крайностей – как подобает матери.

Сага о матери

Не случайно одной из лучших пьес писателя «Васса Железнова» (1910) предпослан подзаголовок «Мать». Тема матери, наставляющей и оберегающей детей своих, свой дом, разрабатывается теперь на другом, возможно, более знакомом автору жизненном материале и в ином ключе. В основе конфликта пьесы традиционная вроде ситуация в буржуазных семьях, не однажды уже разработанная литературой, – борьба за наследство, оставляемое отходящим в мир иной хозяином. Но Горький создает не очередную вариацию темы нравственного распада и деградации буржуазной семьи с целью разоблачения стяжательства и паразитизма. Он пишет трагическую сагу о матери, на чьих плечах стоит Дело, для которой оно ассоциируется с Домом и семьей. О Вассе Петровне Железновой – достойной спутнице своего мужа Захара Ивановича, который в жизни «не мудрил, да из простых мужиков вон куда дошел». В начале действия он при смерти, и перед его женой встала задача не из легких – сохранить миллионное дело целым и неделимым. «Рушится все дело! Тридцать лет работы – все дымом, дымом! **Работников – нет, а наследников – много... А наследники – плохи!** (выделено нами. – В.З.). Для чего трудились мы с отцом? Кому работали? Кто грехи наши оправдает? Строили – года, падает – днями... Обидно...» (7, XII, стр. 185-186). Такова исходная ситуация в семье, и понятно стремление матери сохранить плоды тридцатилетних усилий. Ради этой цели и разворачивается интрига, ради нее ни перед чем не останавливается железная Васса. Нет, отнюдь не желает ограбить законных наследников – она хочет сохранить дело в целостности, сыновей и невесток около себя удержать и при этом «чтобы хоть греха поменьше вышло».

Но интересы Вассы и всех других законных наследников расходятся диаметрально. Сын Павел не собирается, получив свою долю наследства, заниматься производством: «Выгоднее всего – старинными вещами торговать... в городе один торговец купил шесть тарелок за девять рублей, а продал – за триста двадцать... вот как! А мы тут... кирпич, изразцы, дрова, торф ...». Предпочитает заняться торговлей и Семен, причем аргументация у него немного иная: «...радости в изразцах да кирпичах немного...

К тому же народ стал угрюмый... Помрет папаша – в городе буду жить... А в городе – открою я магазин золотых вещей... н-да! На главной улице, на Дворянской...» (7, XII, стр. 188-193). А больше всего уязвляет Вассу мотивировка Прохора «выдернуть деньги» из дела и жить, заложив их в банк, на проценты с капитала. Ему, дескать совесть не позволяет быть участником греховного дела, и желает он получить свою долю, чтобы иметь моральное право сказать: «Прощайте, единокровные мои жулики!...». Такой поворот перечеркивает всю ее с мужем жизнь, исполненную ежедневных усилий и трудов, пусть не всегда честных и праведных, но... ведь ради становления дела, благосостояния семьи и дома. «Значит, дело – грех? Работа – грех?», «А кто ему деньги нажил?», «Для кого мы с отцом целковые-то копили?», «Чьей работой они выросли?», – то и дело вопрошает в пьесе Васса. И сетует в доверительных беседах с дочерью Анной, отцом давно уже «выделенной из наследства» за самовольное замужество: «Строили – года, падает – днями... обидно... Непереносимо!... Никто ничем не связан... никто! Схватить и бежать!» (7, XII, стр. 196).

У сыновей аргумент против матерью прожитой жизни, ее с мужем предприимчивости и деловой хватки один: «Сыном своим вы готовы землю копать, как лопатой, лишь бы денег добыть» (Павел); «Мамаша только в целковый верит» (Семен). А у самих – не тот ли самый побудительный мотив, когда они собираются торговлей заняться? И если, нравственными критериями вооружившись, судить столкнувшихся в этом извечном семейном конфликте, то позиция Вассы на порядок выше. У нее право не только матери, хранительницы семьи, но и создателя, творца, наряду с отцом, ее благосостояния, право человека, столько труда положившего, чтобы детям было что делить. У ее сыновей – право человека, от рождения получившего все, не ведающего созидательной радости работы, собирающегося и дальше, урвав свою долю наследства, вести паразитическое существование. Так чья же жизненная философия греховнее?

Разумеется, испытав на себе непреклонность и властность материнского характера, переходившую порой в жестокость, домашние теперь вправе предъявить свой счет. Но все равно Вассе нет здесь противовеса нравственного; все (или почти все) в семье Железновых безнадежно заражены стяжательством, никакими более высокими целями, кроме жажды обладать капиталами, не мотивируемым. И потом... В третьем действии пьесы жена Петра Людмила, подлинная, наряду с Вассой, страдальца в этом «холодном доме», говорит о нем: «Здесь – несчастные все... и потому несчастные, что не могут ничего любить...». Людмила говорит так, имея в виду молодое поколение семьи. По логике этой реплики только Васса может считать себя счастливой: она любит свой дом, свое дело – и сражается, ничем, заметим, не брезгуя, за их сохранность и целостность.

И даже признавая свою подсудность только перед Богом, чувствуя высшую правоту свою перед домашними, Васса, тем не менее, винится перед ними: «Дочки мои... много зла на мне, много греха... хоть и против никудышных людей, а все-таки... Жаль их, когда одолеешь... Вы меня – любите... немножко! Много я не прошу – немножко хоть! Человек ведь я...». На такой светлой покаянной ноте заканчивается пьеса о собственных страстях, разыгравшихся в богатом доме Железнова накануне и после смерти его предприимчивого и удачливого хозяина. И кается здесь не столько владелица миллионного дела, сколько мать: «Сына вот... сына своего... Не знавать мне покоя... не знавать... никогда!» (7, XII, стр. 222). Автор эту ипостась главной героини подчеркивает: не за несправедливо нажитое, а за семью, за дом стоит она горой. Кстати, именно этот мотив усилен во втором варианте пьесы. Ведь в первом Васса вызывает противоречивые чувства. С одной стороны – ее поступки (подделка завещания, принуждение сына уйти в монастырь, попытка отравить Прохора руками горничной Липы, история с горничной Анисьей) не могут снискать симпатии читателя или зрителя. С другой – мы верим ее искреннему раскаянию в финале, мы понимаем, что ее так ожесточило. «Меня вот никто не жалел. Как Захар банкротиться затеял – была я Павлом беременна, на шестом месяце... Тюрьмой, судом дело пахло – мы о ту пору под заклад тайно деньги давали... чужого добра полны сундуки, все надо было спрятать, укрыть. Я говорю – Захарушка, погоди! Дай мне ребенка-то родить! А он как зыкнет... да! Так и возилась я в страхе-трепете месяца два» (7, XII, стр. 181).

Во втором варианте с Вассы «сняты» перечисленные выше грехи и в оппоненты ей даны не собственные дети, а ее невестка Рашель, профессиональная революционерка, явившаяся в дом Железновых, чтобы забрать своего сына Колю.

Р а ш е л ь. Я решила его отправить за границу. Там сестра моя замужем за профессором химии, детей у них нет.

В а с с а. Не дам я тебе Кольку-то! Не дам...

Р а ш е л ь. Как это? Я – мать!

В а с с а. А я – бабушка! Свекровь тебе. Знаешь, что такое свекровь? Это – всех кровь! Родоначалница... Тебе революцию снова раздуть надо. Мне – надо хозяйство укреплять. Тебя будут гонять по тюрьмам, по ссылкам. А мальчик будет жить у чужих людей, в чужой стороне – сиротой (7, XVIII, стр. 215-216).

Приглушен во втором варианте пьесы и мотив стяжательства, определявший во многом ее поступки в первом. Примечателен диалог Вассы с невесткой на тему грядущего возмездия «классу хозяев».

Р а ш е л ь. Растет другой хозяин, грозная сила растет, – она вас раздавит.

В а с с а. Вон как страшно!... Да – не верю я тебе, пророчица, не могу поверить. Не будет по-твоему, нет!

Р а ш е л ь. А вы жалеете, что не будет? Да?

В а с с а. А вдруг – жалею? А? Эх ты... Когда муженек мой **все пароходы, пристани, дома, все хозяйство – в одну ночь проиграл в карты, – я обрадовалась! Да, верь не верь, – обрадовалась!**

Обрадовалась она не перспективе пойти по миру с сумой (это было исключено), а возможности не надрываться, волоча этот воз. Но муж вернул проигрыш, «да еще с лишком», вскоре начал «безобразно кутить» – и пришлось Вассе снова впрягаться: «Я полтора десятка лет везу ... огромное хозяйство наше, **детей ради – везу. Какую силу истратила я! А дети...**» (выделено нами. – В.З.). (7, XVIII, стр. 218).

Васса понимает, что семью сплачивает общее дело; а если дело, наоборот, разъединяет детей и родителей, то ей приходится невольно задумываться о том, каково оно. «В тайном деле – чести нет», – говорит Рыбин в романе «Мать», а в доме Железновых многое окутано тайной. И Васса не далека от постижения этой истины, вот почему она, по авторской ремарке, «бросила бумаги, сняла очки и сидит неподвижно, суровая, тоскливо глядя перед собой». Она прозревает разрушительную силу того дела, которому отдала полтора десятка лет, и лихорадочно ищет оправдания – «детей ради». Нет, она еще не дойдет до полного отрицания буржуазного стяжательства, известного рода предприимчивости – автор (и читатель) расстанется с ней в момент страшного сомнения.

* * *

Горький – писатель, со своими темами, героями, художественно-эстетическими предпочтениями, яростным жизнеутверждением и неповторимым стилем – весь состоялся до Октябрьской революции. И хотя будут еще «Дело Артамоновых», «Жизнь Клима Самгина», «Егор Булычев и другие» – они явятся лишь расширением найденного, намеченного, обозначенного уже в дореволюционном периоде творчества, своеобразным «развитием темы», ее доведением до логического завершения. У дореволюционного Горького поражают мощь духовной энергии, поиски достойной человека великой жизненной цели, его заряженность на созидание.

Он потому и велик, что сумел не только уловить, постичь и отразить главное в своем времени, его нерв, его болевые точки. Ощущение тупика, пессимизм, неверие в социальный прогресс – вот превалирующие настроения среди творческой интеллигенции рубежа XIX – XX веков. В этих мрачных настроениях – одна из главных причин реанимации романтизма в литературе этого периода. Это процесс общеевропейский, и неодобрительное замечание критика, что Горький «впал в грех романтизма», в контексте того времени мало что объяснит современному читателю. Романтизм у Горького 90-х годов следует рассматривать лишь как средство осуждения тогдашней

гниющей жизни, но не как маршрут бегства от нее. Растерянности перед её «свинцовыми мерзостями», безнадежному ее отрицанию он противопоставил веру в человека-труженика, созидателя, творца материальных и духовных богатств мира. Оставаясь в русле реализма, он ввел в русскую литературу характер деятельный, героя-пассионария, вступающего в борьбу с окружающей действительностью не за себя только, не за свое лишь место под солнцем, а за счастливую жизнь – для всех, за преобразование её по законам добра и справедливости – для всех.

Эту будущую заслугу писателя провидчески верно подметит в самом начале XX века великий первопроходец в истории американской литературы Джек Лондон. В статье «Фома Гордеев», опубликованной в ноябре 1901 года журналом «Импрешенс», он писал, что первый роман молодого русского писателя – «действенное средство, чтобы пробудить дремлющую совесть людей и вовлечь их в борьбу за человечество... Это жизненная правда, и мастерство Горького – мастерство реалиста. **Но его реализм более действен, чем реализм Толстого или Тургенева** (выделено нами. – В.З.). Мантия с их плеч упала на его молодые плечи, и он обещает носить ее с истинным величием». Помимо общегуманистического пафоса «Фомы Гордеева» Лондон подчеркнет и «русскость» его автора: «Горький подлинно русский в своем восприятии и понимании жизни... Характерные для русских самонаблюдение и углубленный самоанализ свойственны и ему» (13, стр. 524, 528).

Еще один выдающийся современник писателя поэт Александр Блок дал глубоко концептуальную оценку его творчества: «Если есть это великое, необозримое, просторное, тоскливое и обетованное, что мы привыкли объединять под именем Руси, **то выразителем его приходится считать в громадной степени Горького** (выделено мною. – В.З.)... Неисповедимо, по роковой силе своего таланта, по крови, по благородству стремлений, по «бесконечности идеала» (слова В.В. Розанова) и по масштабу своей душевной муки, – Горький – русский писатель» (4, стр. 79-80). Это равносильно признанию его подлинно национальным гением. Так уже в начале XX века творчество Горького было вписано в контекст мировой и русской литературы его современниками – собратьями по перу. В свете этих оценок приписанный ему позднее статус «основоположника советской литературы» и «создателя метода социалистического реализма» не представляется таким уж беспочвенным. Видится здесь естественное стремление победившей социалистической революции отыскать свои корни, истоки в русской жизни, глубоко правдиво и талантливо отраженной писателем. Видится вполне обоснованная попытка подвести под фундамент строительства нового общества такую творческую глыбу. Может, и не противился этим новым титулам уставший от известности и славы шестидесятилетний писатель, и старался им соответствовать потому, что понимал: объективно его прошлое творчество в мире безжалостной конкуренции и безудержного стяжательст-

ва призывало к ответу этот бесчеловечный строй, апеллировало к иному человеку, к иным принципам и ценностям – тем, которые пытается теперь утвердить создаваемое в советской России новое общество.

Репозиторий ВГУ

ЛИТЕРАТУРА

1. Бялик Б. А.М. Горький – драматург. М., 1977.
2. Баранов В.И. Огонь и пепел костра. Г., 1990.
3. Баранов В.И. Горький без грима. Тайна смерти. М., 1996.
4. Блок Александр. О литературе. М., 1989.
5. Воровский В.В. Статьи о русской литературе. М., 1986.
6. Ваксберг А.И. Гибель буревого. М. Горький: последние двадцать лет. М., 1999.
7. Горький М. Собрание сочинений в 30 томах. М., 1949-1955.
8. Груздев И.А. Горький и его время. 1868-1896. М., 1962.
9. Гачев Г.Д. Логика вещей и человек. Прение о правде и лжи в пьесе М. Горького «На дне». М., 1992.
- 10.Евгеньев-Максимов В. Очерк истории новейшей русской литературы. ГИЗ, М.– Л., 1927.
- 11.Курылев Ю.И. Философско-этические воззрения А.М. Горького. Саратов, 1988.
- 12.Калашников В.А. М. Горький и герои его ранних рассказов. Минск, БГУ, 1975.
- 13.Лондон Джек. Мартин Иден. Рассказы. БВЛ, т. 33 (160), М., 1972.
- 14.Михайловский Б.В. Творчество М. Горького и мировая литература. 1892-1916. М., 1965.
- 15.Овчаренко А.И. М. Горький и литературные искания 20 столетия. М., 1982.
- 16.Роллан Р. Московский дневник. Вопросы литературы, 1989, №№ 3-5.
- 17.Удодов А.Б. Пьеса М. Горького «На дне». Художественная структура и авторская концепция человека. Воронеж, 1989.

«Я – ПОСВЯЩЁННЫЙ ОТ НАРОДА...»**(С.А. Есенин. Очерк творчества. 1895-1925)****«Впервые с рифмой...»**

Сергей Александрович Есенин – талантливейший русский поэт, чье творчество получило всенародное признание. «Человек будущего так же станет читать Есенина, как его читают люди сегодня... Его стихи не могут состариться. В их жилах течет вечно молодая кровь вечно живой поэзии» (14, с. 12), верно писал о нем Николай Тихонов.

Достойный наследник и продолжатель традиций Пушкина, Лермонтова, Тютчева, Некрасова, Блока, Сергей Есенин правдиво и глубоко раскрыл судьбу народа в «эпоху войн и революций». Он имел право сказать о себе: «Моя лирика жива одной большой любовью – любовью к родине. Чувство родины – основное в моем творчестве» (7, т. 1, с. 440).

Есенин вошел в литературу, прежде всего как лирик, поскольку именно в ней ему удалось наиболее ярко выразить свое дарование. Творческий путь поэта оказался тернистым и на редкость коротким. Сборник его стихотворений «Радуница» (он был первым) вышел из печати в 1916 году; а в 1925 году Сергей Есенин трагически погиб. После смерти поэта его книги, фактически, не переиздавались. Лишь с конца 50-х годов произведения Есенина не только вернулись к читателю, но и началось их изучение в школах и в вузах.

Современное есениноведение – это обширный материал, представленный русской и зарубежной критикой, насчитывающий около шести тысяч работ. Среди исследований заслуживают особого внимания монографии Е. Наумова, М. Пешича, Софи Лаффит, Е. Галкиной-Федорук, В. Белоусова, П. Прокушева, С. Кошечкина, А. Карпова, Л. Бельской (11). В них предпринята попытка выявить истоки поэзии Есенина, осветить его взаимоотношения с писателями различных течений и группировок, историю создания его отдельных произведений и творческий путь в целом, особенности поэтики, вопросы о традициях и новаторстве, а также о месте и роли творчества Сергея Есенина в русской литературе. Исследования, посвященные Есенину, конечно, не равноценны. Тем не менее, предложенные в них концепции помогают в наши дни определить сущность, эволюцию, идейно-художественное содержание поэзии Есенина.

И все же до сих пор многие проблемы есениноведения остаются открытыми. Например, основательно не изучены общественная позиция Сергея Есенина и его творческое наследие 1923-1925 годов, в том числе

поэма «Анна Снегина»; не в полной мере осмыслен художественный опыт поэта как для его современников, так и преемников. Нет даже научной периодизации творчества Есенина, хотя вариантов немало (2).

Исходя из единства идейно-эстетических взглядов поэта, которое он в то или иное время реализовывал в своих произведениях, следует выделить три периода в его творчестве: первый – 1910-1916гг.; второй – 1917-1920гг.; третий – 1921-1925гг. Такая периодизация позволит избежать необоснованных утверждений, заданных толкований многих фактов творческой биографии Сергея Есенина, наконец, искажения его облика, с чем приходится не раз встречаться в есениноведении.

Исповедальная лирика Есенина демократична уже по своим истокам. Родился он 3 октября (21 сентября по ст.) 1895 года в крестьянской семье в селе Константинове Рязанской губернии. Здесь прошли его детство и юность. Учился будущий поэт в сельской земской школе, Спас-Клепиковской церковно-учительской школе; когда же в 1913 году приехал в Москву, то поступил вольнослушателем в Университет Шанявского.

Несомненно, решающее влияние на формирование мирозерцания и эстетических взглядов Сергея Есенина оказали фольклор, народная культура, крестьянский быт, христианская мораль. «Устное слово всегда играло в моей жизни гораздо большую роль, – говорил позднее Есенин. – Так было и в детстве, так и потом при встречах с разными писателями... Я рос, дыша атмосферой народной поэзии. Большое значение имел дед, который знал множество духовных стихов и хорошо разбирался в них (7, с. 442). В 1925 году в стихотворении «Мой путь» он не случайно подчеркнул:

Тогда впервые
С рифмой я схлестнулся.
От сонма чувств
Вскружилась голова.
И я сказал:
Коль этот зуд проснулся,
Всю душу выплещу в слова (6, т. 2, с. 143).

Стоит напомнить, что не одного Есенина «вдохновила на творчество» деревня. Вот почему писатель Федор Абрамов, говоря об ушедшей в небытие «старой деревне», справедливо заметил: «Что это значит? Это значит, рушатся вековые устои, исчезает та многовековая почва, на которой всколосилась вся наша национальная культура: ее этика и эстетика, ее фольклор и литература, ее чудо – язык, ибо, перефразируя известные слова Достоевского, можно сказать: все мы вышли из деревни. Деревня – материн-

ское лоно, где зарождается и складывается наш национальный характер» (1, с. 102).

Печататься Есенин начал с 1910 года, в 1912 году его стихотворения уже появились в журналах Москвы и Петербурга: «Друг народа», «Парус», «Млечный путь», «Доброе утро» и др. Хотя ранние есенинские публикации несли на себе явный отпечаток приемов устной народной поэзии, книжных традиций Кольцова, Никитина, Сурикова, в них отчетливо обозначился и мир, увиденный юным художником. Достаточно, например, вспомнить строки:

Там, где капустные грядки
Красной водой поливает восход,
Клененочек маленький матке
Зеленое вымя сосет (6, т. 1, с. 62).

Или:

Дымом половодье
Зализало ил.
Желтые поводья
Месяц уронил (6, т. 1, с. 78).

В них чувствуется умение владеть словом, чтобы ярко и выразительно передать непосредственные ощущения и переживания, оттого образы конкретные, ясные, запоминающиеся, а рисунок стиха легкий и гибкий.

Сборник «Радуница» принес Сергею Есенину успех, несмотря на то, что время тогда для России, для литературы было крайне трудным. Шла первая мировая война, общество, раздираемое противоречиями, жило ожиданием перемен, страна стояла на краю пропасти.

Символично название книги. Слово «радуница» означает день поминовения усопших. Взято оно из религиозного лексикона. «Радуница» делилась на две части. Первая часть – «Русь». В нее входили стихотворения: «Калики», «Гой ты, Русь моя родная...», «Поминки», «Топи да болота...» и др. Вторую часть – «Маковые побаски» – составляли стихотворения: «Троица», «Пастух», «Выткался на озере алый цвет зари...», «Чую радуницу божью...» и т.д. Данный сборник довольно целостно представил творчество раннего Есенина.

Тематика произведений была обширна: быт русской деревни, труд землепашца, природа родного края, «братья наши меньшие», дружба, любовь... В стихах Сергей Есенин не идеализировал крестьянскую жизнь, а стремился постичь ее законы, нравственные основы народного бытия. Его чуткая душа отзывалась и на радость, и на горе. Он утверждал, что родина – это народ, который «обустраивает», украшает землю, защищает ее от вражеского нашествия. Никто, пожалуй, до Есенина не показал землю так точно и поэтично:

Черная, потом пропахшая выть!
Как мне тебя не ласкать, не любить? (6, т. 1, с. 101).

Никто до него не выразил во всей полноте и сложности чувство народного патриотизма:

Гой ты, Русь моя родная,
Хаты – в ризах образа...
Не видать конца и края –
Только синь сосет глаза...

Если крикнет рать святая:
«Кинь ты Русь, живи в раю!»
Я скажу: «Не надо рая,
Дайте родину мою» (6, т. 1, с. 92).

Называя Русь – «родная», он прежде всего ценит в ней высокую духовность народа, необъятные просторы. Такую Русь невозможно не любить: родина – краше рая!

В книге «Радунница» поэт открыл новые грани в понимании природы, хотя эта тема была и оставалась традиционной в русской литературе. В основе его открытий – понимание, что человек – частица живой природы, что он не противостоит ей, а зависит от нее. Природа у Сергея Есенина и «колыбель» его лирики, и его «нравственная школа». Он учит каждого любить и хранить «земную красоту», видеть «необыкновенное в обыкновенном», заботиться о «братьях наших меньших», благодаря которым мир намного богаче и которые благотворно действуют на нас. С болью рассказывает Есенин в стихотворениях «Лисица» и «Корова» о том, как человек порой бывает безжалостен и жесток. Так, у лисицы, приковылявшей к норе на раздробленной лапе,

Голова тревожно подымалась,
И язык на ране застывал (6, т. 1, с. 137);

«дряхлую» же корову нещадно бил «выгонщик грубый». Когда у нее появился белоногий теленок, ей «не дали сына». Корова «думает грустную думу»:

Скоро на гречневом сее,
С той же сыновней судьбой,
Свяжут ей петлю на шее
И поведут на убой (6, т. 1, с. 119).

У поэта нет броских картин природы, но она постоянно удивляет своими многообразием, совершенством, новизной перевоплощений. Здесь и забрызганная росой крапива, и «воробышки игривые», и «береза-свечка», и «табуны коней», и «тропа деревень», и «рыжие стога», и ветер, гуляющий по русской равнине. Есенинская природа всегда в движении: «сыплет черемуха снегом», «хлебной брагой льет теплынь», «полыхают зори», «подпевают горластые гуси»,

Вьются паутины с золотой повети.
Где-томышь скребется в затворенной клетки
(6, т. 1, с. 83)...

Подобно человеку, она рождается, растет и умирает, радуется и печалится. Природа у Есенина теснейшим образом связана с крестьянским бытом, с земледельческим трудом. Он органично вписывает в пейзаж «обвитый крапивой плетень», «копны свежие», «полынь да комли», «ржанье и храп табуна», «сенокос некошенный», «избы деревень», хату, где «пахнет рыхлыми драченами», парным молоком, а «мать с ухватами не сладится». Именно с родного порога, с «малой родины» – Рязанщины – у Есенина начинается великая Россия.

Сборник «Радуница» трижды переиздавался, впоследствии стал библиографической редкостью. Он подвел итог дореволюционному творчеству Сергея Есенина, наметил его дальнейшие пути и поиски.

С.А. Есенин в революционные годы. 1921-1925 гг.: Лирика и поэма «Анна Снегина»

В 1917 году в России произошли две революции: Февральская и Октябрьская, за ними последовала гражданская война. Есенин приветствовал Октябрь 1917 года. Общеизвестны его строки:

Небо – как колокол,
Месяц – язык,
Мать моя – родина,
Я большевик (6, т. 2, с. 48).

Он искренне уточнял в автобиографии: «Был всецело на стороне Октября, но принимал все по-своему, с крестьянским уклоном» (6, т. 5, с. 231). Формула «с крестьянским уклоном» советской критикой истолковывалась с вульгарно-социологических позиций. В течение трех лет (1917-1919) Есенин создал одиннадцать небольших поэм: «Певущий зов», «Товарищ», «Пришествие», «Преображение», «Иорданская голубица», «Инония» и др.

В них прославлялись революционные идеи о народовластии, о равенстве, братстве, единстве всех народов. Себя Есенин считал «пророком», а россиян – «ловцами вселенной», «неводом зари зачерпнувшими небо». Он призывал их «трубить в трубы», чтобы все знали, что по полям бредет «новый сеятель». Мечтая о рае на земле, Есенин поэму «Инония» закончил словами:

...на кобыле
Едет к миру Спас.
Наша вера – в силе.
Наша правда – в нас! (6, т. 2, с. 59)

Захваченный революционным порывом, он в 1919 году возглавил течение имажинизм. Ему хотелось быть лидером в культурной жизни «преображенной» России, заявить во всеуслышание о своей эстетической программе. Он печатает статью «Ключи Марии», принимает активное участие в диспутах, выступает с чтением собственных произведений, путешествует по стране, общается с широким кругом писателей-современников, с поэтами, вышедшими из крестьянской среды (Клюевым, Карповым, Орешиним, Клычковым и др.).

Жизнь, однако, заставила Сергея Есенина во многом разочароваться. Он понял, что большевистские декреты о мире, о земле, о народной власти – всего лишь обещание. Своими мрачными мыслями Есенин, в частности, поделился с Е. Лившиц в письме, отправленном ей в 1920 году: «История переживает тяжелую эпоху умерщвления личности как живого, ведь идет совершенно не тот социализм, о котором я думал, а определенный и нарочитый, как какой-нибудь остров Елены, без славы и без мечтаний» (6, т. 6, с. 100).

С 1920 года трагедия народа и Родины становится личной трагедией поэта. Глубоко прав Георгий Иванов, который еще в 1950 году, выпуская в Париже сборник есенинских стихотворений, во вступительной статье утверждал: «За Есениным стоят миллионы таких же, как он, только безымянных «Есениных» – его братья по духу – жертвы революции. Такие же, как он, закруженные ее вихрем, ослепленные ею, вообразившие, что летят к звездам, и шлепнувшиеся лицом в грязь. Променившие Бога на «диамат», Россию на интернационал и, в конце концов, очнувшиеся от угара у разбитого корыта революции. Судьба Есенина – их судьба, в его голосе звучат их голоса. Поэтому-то стихи Есенина и ударяют с такой силой по русским сердцам, и имя его начинает сиять для России наших дней пушкински-незаменимо» (9, с. 30).

В стихотворениях «По-осеннему кычет сова...», «Мир таинственный, мир мой древний...», «Исповедь хулигана», «Песнь о хлебе», «Сто-

рона ль ты моя, сторона!..» Сергей Есенин поведал о крушении своих надежд. Перебирая в памяти светлые воспоминания детских и юношеских лет, он прощался с ними, полагая, что все теперь безвозвратно кануло в прошлое:

Только сердце под ветхой одеждой
Шепчет мне, посетившему твердь:
«Друг мой, друг мой, прозревшие вежды
Закрывает одна лишь смерть» (6, т. 1, с. 186).

По его предположению, «бедные, бедные крестьяне», столкнувшиеся опять с «суровой жестокостью», смысл которой – «страдания людей», обречены на гибель, поскольку

... свистят по всей стране, как осень,
Шарлатан, убийца и злодей (6, т. 1, с. 177)...

В «Сорокоусте» поэт прочитал «отходную молитву» над русской деревней. Стихотворение отразило реальный факт. Отправляясь поездом 12 августа 1920 года из Кисловодска в Баку, Есенин из окна вагона недалеко от станции Тихорецкая наблюдал, как за паровозом «что есть силы» мчался маленький жеребенок. Бежал он долго, но под конец стал устывать... «Конь стальной победил коня живого» (6, т. 6, с. 99).

Противопоставляя «чугунный поезд» «красногривому жеребенку», автор пришел к выводу, что революционное «обновление» деревни – не спасение ее от нищеты и рабства, а ее окончательное вымирание, ибо оно чуждо национальным традициям, носит характер бездумного, оголтелого наступления «железного» на «живое»:

Вот он, вот он с железным брюхом,
Тянет к глоткам равнин пятерню (6, т. 2, с. 70).

Поэт отмечал резкое падение нравственности у крестьянства:

...вросла тужиль
В переборы тальянки звонкой.
И соломой пропахший мужик
Захлебнулся лихой самогонкой (6, т. 2, с. 72).

Ни одно из произведений Есенина не вызвало такого шума, как «Сорокоуст». Сохранилось свидетельство об авторском исполнении стихотворения: «Аудитория Политехнического музея в Москве. Вечер поэтов... Председательствует сдержанный Валерий Брюсов... Выступает Есенин.

Начинает свой «Сорокоуст». Уже четвертый или пятый стих заглушает свист и возгласы негодования... Есенин пытается продолжать, но его не слышно... С невероятным трудом председателю удастся водворить порядок... Есенин начинает, по обыкновению размахивая руками, декламировать сначала, но рев поднимается еще больше... Есенина берут несколько человек и ставят на стол. И он в третий раз читает, читает долго... Через неделю-две не было, кажется, в Москве молодого поэта или просто любителя поэзии, следящего за новинками, который бы не декламировал «красногривого жеребенка» (7, т. 1, с. 435).

Досадно, что советская критика 20-х-50-х годов видела в «Сорокоусте» воспевание «домостроевщины», деревенской отсталости и невежества, пропаганду идеологии кулачества (5). Зато с 60-х годов есениноведы дружным хором убеждали всех, что в «Сорокоусте» поэт, напротив, согласился и примирился с разумностью социалистических преобразований (4). Надо отдать должное Ю. Прокушеву, который тогда образ «красногривого жеребенка» связал с «экологической» проблемой, предсказанной, по его мнению, в литературе Сергеем Есениным (12).

В 1922 году Есенин в момент духовного кризиса выехал «в Америку, предварительно исколесив Европу, кроме Испании». Заграница не проявила интереса ни к личности поэта, ни к его творчеству. Вернувшись на родину в 1923 году, Есенин о своем путешествии рассказал в очерке «Железный Миргород».

Находясь в Берлине, поэт подготовил первый вариант «Москвы кабацкой». Он был представлен четырьмя стихотворениями: «Снова пьют здесь, дерутся и плачут...», «Сыпь, гармоника. Скука... Скука...», «Пой же. пой. На проклятой гитаре...», «Да! Теперь решено. Без возврата...». Есенин поместил их в книгу «Стихи скандалиста». В 1924 году они были опубликованы в журнале имажинистов «Гостиница для путешествующих в прекрасное». В этом же году Сергей Есенин выпустил в Ленинграде сборник «Москва кабацкая». Сборник состоял из четырех разделов: «Стихи как вступление к Москве кабацкой», «Москва кабацкая», «Любовь хулигана», «Стихотворение как заключение».

Особой безысходностью, трагичностью отличаются произведения второго раздела. Речь в них идет об упадке сил, о моральной надломленности и крайней опустошенности:

Сердце бьется все чаще и чаще,
И уж я говорю невпопад:
«Я такой же, как вы, пропащий,
Мне теперь не уйти назад» (6, т. 1, с. 193).

Стихотворения третьего раздела: «Заметался пожар голубой...», «Ты такая ж простая, как все,...», «Дорогая, сядем рядом...». «Мне грустно на тебя смотреть...» и др. согреты светлым чувством любви. В них теплится надежда на возрождение:

Иная радость мне открылась.
Но не осталось ничего,
Как только желтый тлен и сырость.
Ведь и себя я не сберег
Для тихой жизни, для улыбок.
Так мало пройдено дорог,
Так много сделано ошибок (6, т. 1, с. 221).

Сборник «Москва кабацкая» заканчивался стихотворением «Не жалею, не зову, не плачу...». Сергей Есенин раскрыл в нем свое понимание смысла жизни, роли и назначения человека на земле. С волнением говорит он о быстротечности времени, о нашей сопричастности ко всему на свете. Подлинно народное мироощущение наполнило стихотворение жизнеутверждающим пафосом:

Все мы, все мы в этом мире тленны,
Тихо льется с кленов листьев медь...
Будь же ты вовек благословенно,
Что пришло процветать и умереть (6, т. 1, с. 189).

1924-1925 гг. – на редкость плодотворное время в творческой биографии Есенина. Он написал стихотворный цикл «Персидские мотивы», «Песнь о великом походе», «Поэму о 36», поэму «Анна Снегина», много стихотворений, вошедших в книги: «Стихи (1920-1924)», «Русь советская», «Страна советская»; завершил начатую в 1922 году поэму «Черный человек». Есенин планировал издавать журнал, готовил к печати собрание сочинений, подолгу бывал на Кавказе, в Ленинграде в родном селе Константинове.

Цикл стихотворений «Персидские мотивы» связан с пребыванием поэта на Кавказе. Первоначально в цикле было десять стихотворений, но Есенин дополнил его еще пятью стихотворениями. Шестое («Море голов воробьиных») осталось незаконченным. В стихотворениях цикла: «Шаганэ ты моя, Шаганэ!..», «Я спросил сегодня у менялы...», «Никогда я не был на «Босфоре...», «Руки милой – пара лебедей...», «В Хороссане есть такие двери...», «Золото холодное луны...», «Улеглась моя бывшая рана...» и др. – Есенин сопоставляет Россию и Восток. Это сопоставление многоплановое: и природа, и обычаи, и предметно-бытовая среда, и тра-

диции, и духовный мир, и внешний облик. В нем отчетливее и ярче выявляется сущность жизненных отношений, их национальная специфика, а стало быть, полнее и глубже постигается тот огромный мир, в котором мы живем и который при всех своих контрастах единый:

Хороша ты, Персия, я знаю,
Розы, как светильники, горят
И опять мне о далеком крае
Свежестью упругой говорят (6, т. 1, с. 290).

Стихотворениям цикла «Персидские мотивы» присуща изысканность и красота формы, поэт средствами русского языка смог передать неповторимый аромат и рисунок восточной лирики.

Нельзя не упомянуть среди произведений последних лет «Возвращение на родину», «Русь советскую», «Русь уходящую», «Письмо к женщине», «Письмо от матери», «Письмо деду». Критик Л. Бельская не без основания назвала их «маленькие поэмы» (3, с. 67). Есенин делится наблюдениями над процессами, происходящими в крестьянском быту, в стране. Размышляя о прошлом, настоящем и будущем современников, о себе и своем творчестве, он признается:

С того и мучаюсь,
Что не пойму,
Куда несет нас рок событий (6, т. 2, с. 109)...

В поэме «Анна Снегина» немало автобиографического: лирический герой, подобно Есенину, – участник первой мировой войны, поэт. Есенин, как и он, не раз бывал тогда в родном селе Константиново; даже деревни – «Радово» и «Криуши», о которых упоминается в произведении, реально существовали на Рязанщине. Имеют своих прототипов и помещица Анна Снегина, крестьянин-активист Прон Оглоблин. Все это доказывает, что автор следовал жизненным реалиям, стремился на конкретном материале показать предысторию, сущность и последствия революционных свершений. Сам он высоко оценивал свою «лиро-эпическую» (6, т. 6, с. 173), «большую вещь» (там же, с. 174), считал, что из написанного она «лучше всего» (там же, с. 174).

Критики, в отличие от читателей, отнеслись к поэме «Анна Снегина» с предубеждением: в рецензиях ведущих столичных журналов Есенина упрекали «в крайне поверхностном» изображении революционных событий (10).

Изучение произведения началось, фактически, через тридцать два года после его выхода в свет с появлением в печати статьи А. Жаворонко-

ва «С. Есенин. «Анна Снегина» (8, с. 67), а потом исследований Ю. Прокушева, А. Карпова (13).

Поэма «Анна Снегина» – эпическое повествование о деревенской России в дни первой мировой войны, Февральской и Октябрьской революций, гражданской войны, первых преобразований Советской власти. Нельзя согласиться с Ю. Прокушевым, который утверждает, что тема поэмы – «Октябрь в деревне» (6, т. 3, с. 258). Вернее определить ее так: народ и родина в «эпоху войн и революций».

Примечательно, что Есенин начал свое повествование с рассказа о судьбе крестьян двух деревень – Радово и Криуши. Становится ясно, что до революционных потрясений их доля была тяжелой. Они страдали от малоземелья, от плохих пастбищных и лесных угодий, а то и вовсе от их отсутствия. Там, где они были, где мужики имели хотя бы небольшой клочок пахотной земли, крестьянская жизнь отличалась относительным достатком. Недаром радовцы говорят о себе:

Мы в важные очень не лезем,
Но все же нам счастье дано.
Дворы у нас крыты железом,
У каждого сад и гумно.
У каждого крашены ставни,
По праздникам мясо и квас (6, т. 3, с. 47).

Иное дело – соседняя деревня Криуши. В ней:

Не слышно собачьего лая,
Здесь нечего, видно, стеречь-
У каждого хата гнилая,
А в хате ухваты да печь (6, т. 3, с. 57).

Криушане, лишённые земельных наделов, вынуждены были «украдкой» рубить дрова в лесу у радовцев, что неизбежно порождало между ними недовольство, «скандалы», драки «селом на село».

Первая мировая война, втянувшая Россию в бесконечную кровавую бойню, окончательно разорила крестьян, обострила в стране социальные противоречия, ослабила ее внутреннее и внешнее положение. В феврале 1917 года свершилась Февральская революция, по мнению Есенина, она не смогла решить насущные задачи времени. Власть, как и прежде, была чужда народу, война продолжалась, земля оставалась в руках господствующих классов. Уточняя, почему крестьянство не поддержало Временное правительство, автор поэмы писал:

Свобода взметнулась неистово.
 И в розово-смердном огне
 Тогда над страною калифствовал
 Керенский на белом коне.
 Война «до конца», «до победы».
 И ту же сермяжную рать
 Прохвосты и дармоеды
 Сгоняли на фронт умирать (6, т. 3, с. 50).

В создавшейся обстановке большевики во главе с Лениным предложили народу самое для него важное – мир, землю, свободу. Есенин в поэме «Анна Снегина» удивительно верно сформировал вопрос криушан к лирическому герою и ответ на него. В них суть, смысл, логика успеха большевиков в борьбе за власть

«Скажи,
 Кто такое Ленин?»
 Я тихо ответил»
 «Он – вы» (6, т. 3, с. 58).

Крестьяне искренне поверили большевикам, Октябрьская революция победила и была восторженно встречена народом:

«Дружище!
 С великим счастьем!
 Настал ожидаемый час!
 Приветствую с новой властью!
 Теперь мы всех р-раз – и квас!
 Без всякого выкупа с лета
 Мы пашни берем и леса.
 В России теперь Советы
 И Ленин – старшой комиссар (6, т. 3, с. 66).

Но в стране установилась диктатура пролетариата, землю мужики не получили, была развязана гражданская война.

Шли годы
 Размашисто, пылко...
 Удел хлебороба гас, – (6, т. 3, с. 70)

отмечает Есенин. Теперь и радовцы, и криушане оказались в одинаковых условиях. Потому-то мельник и сетует, что живет «не в раю», просит Сер-

гуху приехать, «утешить его судьбину», поскольку при Советской власти в письме сообщать обо всем происходящем опасно. В словах мельника – печальный приговор:

Расея...

Дуровая зыкъ она (6, т. 3, с. 71).

Не менее трагична судьба Анны Снегиной, небогатой помещицы, у которой

Весь хутор забрали в волость

С хозяйками и со скотом (6, т. 3, с. 67),

а ей, жене офицера, убитого на полях первой мировой войны, пришлось бежать за границу. Из письма с лондонской печатью узнаем о ее неизбывной тоске по Родине, куда Снегиной уже не вернуться, ибо «там достигли силы». Анна Снегина – одна из тех, кто революцией был безжалостно и бездумно рассеян по всему миру.

Работая над поэмой «Анна Снегина», Есенин однажды поделился с Бениславской: «Легко пишется, ... вероятно оттого, что я что-то увидел» (6, т. 6, с. 169). Действительно, обращаясь в данном произведении к судьбе народа и родины, он «увидел» причины трагизма этой судьбы в том, что в годы революции к власти пробрались не вполне достойные люди. Конечно, они не оправдали доверия трудящихся масс.

Думается, поэтому автор «отвел столько места Лабуте – брату Прона Оглоблина. Да и появляется-то он, пьяница, бездельник, трус, хвастун, когда Прон ведет речь о победе Октября:

Вот это почин так почин.

Я с радости чуть не помер,

А брат мой в штаны намочил (6, т. 3, с. 66).

Лабутя неспроста намекает мужикам «про Нерчинск и Турухан»:

«Да, братец!

Мы горе видали,

Но нас не запугивал страх» (6, т. 3, с. 67)...

Пробравшись в свет, Лабутя, а не Прон, «поехал описывать снегинский дом». После гибели Прона Оглоблина от рук деникинцев Лабутя еще более утвердился во власти и «по пьяной морде не устал голосить»:

«Мне нужно бы красный орден

За храбрость мою носить» (6, т. 3, с. 71).

Итак, благодаря гению Есенина, конкретные факты из жизни радовцев, криушан, лирического героя, Анны Снегиной стали в поэме глубоким обобщением судьбы народа в переломное для России время. Эта судьба – трагическая. С. Есенин в «Анне Снегиной», как А. Блок в «Двенадцати», М. Шолохов в «Тихом Доне», раскрыл её.

Репозиторий ВГУ

ЛИТЕРАТУРА

1. Абрамов Ф. Дела Российские. М., 1990.
2. См.: Беляев И. Подлинный Есенин. Воронеж, 1927;
Розенфельд Б. Литературная энциклопедия. М., 1930, т. 4;
Юшин П. Сергей Есенин. М., 1969.
3. Бельская Л. Песенное слово. М., 1990.
4. См.: Белоусов В. Сергей Есенин. М., 1965;
Васильковский А. Сергей Есенин. Очерк творчества. Елабуга, 1960;
Кулинич А. Сергей Есенин. КГУ, 1960;
Наумов Е. Сергей Есенин. Жизнь и творчество. Л., 1960.
5. См.: Ермилов. Против мещанства и упадочничества. М.-Л., 1927;
Ревякин А. Есенин и есенинщина // На литературном посту, 1927, № 1;
Сокольников М. Сергей Есенин // Город и деревня, 1926, № 1.
6. Есенин С.А. Собрание сочинений в 6-ти томах. М., 1979.
7. Есенин С.А. В воспоминаниях современников в двух томах. М., 1986.
8. Жаворонков А. С.Есенин. «Анна Снегина» // Вопросы литературы, 1957, № 7.
9. Иванов Г. Сергей Есенин. Стихотворения 1910-1925. Париж, 1950.
10. См.: Красная новь, 1925, № 3, 5, 6;
Звезда, 1925, № 4.
11. См.: Наумов Е. Сергей Есенин. Жизнь и творчество. Л., 1960;
Пешич М. Сергей Есенин. Жизнь и дело. Белград, 1957; Софи Лафитт. Сергей Есенин. Париж, 1959;
Галкина-Федорук Е. О стиле поэзии Сергея Есенина. М., 1965; Белоусов В. Сергей Есенин. М., 1965; Юшин П. Сергей Есенин. М., 1969;
Марченко А. Поэтический мир Есенина. М., 1972; Волков А. Художественные искания Есенина. М., 1976; Прокушев Ю. Сергей Есенин: Образ. Стихи. Эпоха. М., 1986; Кошечкин С. «Весенней гулкой ранью...» М., 1989; Карпов А. Поэмы Сергея Есенина. М., 1989;
Бельская Л. Песенное слово. М., 1990.
12. Прокушев Ю. Сергей Есенин: Образ, Стихи. Эпоха. М., 1986.
13. См.: Прокушев Ю. Сергей Есенин: Образ. Стихи. Эпоха. М., 1986;
Карпов А. Поэмы Сергея Есенина. М., 1989.
14. Тихонов Николай. Время героев. М., 1984.

ЗАПЕЧАТЛЕВШИЙ «ДУШУ РУССКОЙ СМУТЫ»

(М.А. Булгаков, 1891-1940)

Среди талантливой плеяды писателей, вступивших в литературу русскую после Октябрьской революции и гражданской войны, Михаил Афанасьевич Булгаков занимает место особое. Он прошел жизненный и творческий путь быть может самый тернистый, исполненный великих надежд и сокрушительных разочарований, взлетов и страданий духа. Писательские судьбы многих из этого поколения непросты, складывались драматично и даже трагически порой, и М.А. Булгаков здесь не исключение. Его «особость», непохожесть в другом.

Поразительна в Булгакове разносторонность дарования – публицист, прозаик, драматург, автор либретто опер на исторические темы, театральных инсценировок крупнейших произведений мировой и отечественной классики, переводчик. И все это не дилетантски, не по-любительски – литература была для него чем-то вроде священнодействия, и он не умел делать что-то, с ней связанное, ниже планки художественного мастерства, установленной самому себе очень высоко.

Писатель, чья профессиональная деятельность насчитывает еле-еле два десятка лет, поражает историков литературы творческой плодовитостью и мощью, явленной им на пути, где запретов, отказов в публикации, критических разносов было куда больше, чем благосклонности издательств и критиков. Романы «Белая гвардия», «Мольер», «Театральный роман», «Мастер и Маргарита», повести «Дьяволиада», «Роковые яйца», «Собачье сердце», «Тайному другу», рассказы («Морфий», «Записки на манжетах», «Записки юного врача», «Красная корона», «Необыкновенные приключения доктора», «Ханский огонь» и многие другие), оригинальные пьесы «Дни Турбиных», «Бег», «Зойкина квартира», «Иван Васильевич», «Блаженство», «Адам и Ева», «Кабала святош», «Багровый остров», «Последний путь», «Батум», инсценировки по «Мертвым душам», «Войне и миру», «Дон Кихоту», газетная публицистика, еще и не собранная полностью, – все это дает представление о титанической работоспособности мастера и в то же время об оставшемся нереализованным потенциале.

И наконец третья составляющая его «непохожести», может, самая главная – это неумение и нежелание подстраиваться под конъюнктуру. А если это и случилось однажды (с пьесой «Батум», написать которую его уговорило руководство МХАТа, желавшее поставить к 60-летию вождя пьесу о нем), – его представление о цели и смысле писательского труда, о творческой свободе, сама природа и суть его таланта сопротивлялись та-

кой заангажированности. Пьеса вышла, не отмеченная «десницей великого мастера», хотя блески булгаковского дарования в построении диалогов делают ее внешне привлекательной и эффектной при отсутствии содержательной и философской глубины.

М.А. Булгаков на фоне его современников-литераторов, пытавшихся творить новое революционное искусство, отличается старомодностью стиля письма, консервативная приверженность традициям века прошлого. Отчего все эти новые «левые» в искусстве заказывали ему путь в «большую» литературу, утверждая, что он «хороший юморист» (Ю. Олеша), «его дело – сатирические фельетоны» (В. Катаев) (11, стр. 238-239). Не будем акцентировать внимание на слепоте коллег-современников, не сумевших разглядеть в ранних литературных опытах Булгакова нечто большее, чем сатирическое осмеяние нравов новой бюрократии и пороков ее породившего общества. Тем более, что звучали и другие голоса, Евгения Замятина и Максимилиана Волошина, например. Первый утверждал после публикации «Дьяволиады», что «от автора, по-видимому, можно ждать хороших работ» (11, стр. 218). Крымский затворник высказал более существенное и важное применительно к содержательной стороне творчества начинающего писателя. Он писал, что Булгаков был «первый, кто запечатлел душу русской смуты» (11, стр. 246, 251), тем самым выделив его из числа прозаиков и драматургов, кого увлекала чисто внешняя, событийная, романтическая сторона социального противостояния в тогдашней России. И, что принципиально важно, если большинство собратьев по перу в изображении событий придерживались версии красных (А. Фадеев, М. Шолохов, Д. Фурманов, Б. Лавренев, К. Тренев, Вс. Иванов, И. Бабель etc), то М. Булгаков – едва ли не единственный автор, показавший, по не остывшим еще следам, гражданскую войну, как она виделась из противоположного лагеря, он следовал версии белых. Чем вызвал ярость у неистовых ревнителей классового подхода, приклеивших ему ярлык «новобуржуазного отродья», «классового врага в литературе» (11, стр. 274, 295).

«Белая идея» в булгаковских произведениях питалась не ненавистью к черни за отнятые революцией привилегии (у героев Булгакова из лагеря белых их попросту не было), а болью за отечество, за порушенную державу, за традиционные ценности русского национального самосознания, от которых так пренебрежительно отворачивалась революция. Хулители М. Булгакова не видели или не хотели видеть и того, что в «Белой гвардии», в «Днях Турбиных» и в «Беге» художественно убедительно показано внутреннее разложение, кризис «белой идеи»; не видели признания великой исторической правоты того общественного и социального идеала, что провозглашался конечной целью революции. Ожесточение борьбы со стороны красных подпитывалось идеей социальной справедливости и даже религиозным идеалом всеобщего братства, тогда, как «белая идея» не смогла

противопоставить им свои, онтологически адекватные, близкие и понятные широким массам мотивировки борьбы. Не видели или не хотели видеть, что писатель стремился честно сотрудничать с новой властью, служить России, ее народу своим талантом, но без того, чтобы ему что-то навязывали сверху. В письме правительству СССР он искренне называл единственное условие такого сотрудничества – свободу творчества. «Я горячий поклонник этой свободы и полагаю, что если кто-нибудь из писателей задумал бы доказывать, что она ему не нужна, он уподобился бы рыбе, публично уверяющей, что ей не нужна вода... Я предлагаю СССР совершенно честного, без всякой тени вредительства, специалиста...» (8, стр. 32-33).

Таким, по прошествии шести десятилетий после смерти, видится М.А. Булгаков как личность и как писатель в контексте литературы и истории русской 20-30 годов: не желающим в творчестве повторять предшественников и современников при всем к ним уважении, быть на них похожим, заискивать перед властью и держать, в то же время, фигу в кармане.

Родился Михаил Афанасьевич в семье преподавателя Киевской духовной академии, был старшим из семи детей. Семья принадлежала к среде разночинной интеллигенции, которая в тогдашней России только способностями своими и исключительным трудолюбием пробивала путь к знаниям, к положению в обществе и материальному благополучию. Учился Булгаков в лучшей киевской гимназии – Первой Александровской, затем на медицинском факультете Киевского императорского университета, закончил его с отличием. Шла первая мировая война, он был мобилизован в армию, работал в полевых госпиталях. Осенью шестнадцатого года был отозван с фронта и направлен заведовать земской больницей в селе Никольском Смоленской губернии. После октября 1917 года вернулся в Киев, занялся частной медицинской практикой. Но вихрь революции подхватил молодого врача, именно подхватил, а не увлек; к политической жизни он был довольно равнодушен уже в ранней юности, не принимал участия в политических акциях киевских гимназистов и студентов (11, стр. 20-21). Несколько раз сменявшаяся в Киеве власть в 1918-1920 годах мобилизовывала под свои знамена Булгакова: врачи нужны были любой воюющей армии – деникинской, петлюровской, большевистской. Главное, что он вынес из гари гражданской смуты, – это ненависть к кровопролитию, к насилию над людьми, какими бы лозунгами оно ни освящалось.

Обосновавшись осенью 1921 года в Москве, Михаил Афанасьевич зарабатывает на хлеб насущный литературным трудом, сотрудничает в газетах «Труд», «Накануне», специальных журналах. Журналистика вслекла его не как профессия, а как некая ступенька к «большой литературе». Первыми шагами в ней стали три повести – «Дьяволиада», «Роковые яйца» и «Собачье сердце». Первые две опубликованы в альманахе «Недра» соответственно в 1924 и 1925 годах. Они обратили на себя внимание не только

читателей, критиков, но и, особенно «Роковые яйца», наблюдающих и карающих органов революции ОГПУ-ВЧК. Наблюдение это было столь пристальным, что третья, наиболее художественно совершенная повесть «Собачье сердце» на родине увидела свет только через 60 с лишним лет после создания.

А подлинную литературную славу М. Булгакову принесли во второй половине 20-х годов пьесы «Дни Турбиных» и «Зойкина квартира», триумфально шедшая во многих театрах. Право на монопольную постановку «Дней Турбиных» имел МХАТ, и спектакль по этой пьесе прошел на его сцене свыше девятисот восьмидесяти раз (9, стр. 184). Какая еще пьеса современных Булгакову драматургов может похвастать такой сценической судьбой! А ведь тогда на драматургической ниве работали Вс. Иванов, К. Тренев, Б. Лавренев, В. Вишневский, В. Маяковский, Н. Эрдман, В. Биль-Белоцерковский. С середины двадцатых годов начинается его путь в «большой литературе», исполненный и все сметающей творческой энергии и повергающих порой в прострацию сомнений и разочарований. Не в собственном призвании – нет!, а в том, нужно ли кому-нибудь то, что он делает как писатель. Литературный труд для Булгакова был не прибежищем мятежного духа, не средством самовыражения или самоутверждения, а высоким общественным служением, добровольно взятым на себя. Тем, что всегда отличало русскую изящную словесность, в чем не стеснялись признаваться ее лучшие мастера – от Пушкина до Чехова, от Фонвизина до Салтыкова-Щедрина. Он хотел честно служить народу, новой России своим талантом, но в этом стремлении постоянно натывался на враждебность и властей официальных, и, особенно, собратьев по перу.

Драматическая диалогия о смуте

Дебютом Булгакова-драматурга, если не считать пьесы «Сыновья муллы» и других, написанных ради заработка в 1920-1921 годах во Владикавказе и названных позже самим автором «хламом», стала пьеса «Дни Турбиных», поставленная МХАТом в октябре 1926 года. В этот театральный сезон спектакль прошел 108 раз, т.е. каждый третий вечер давали булгаковскую пьесу, если исходить из того, что сезон длится в среднем десять месяцев. Успех у публики действительно впечатляющий. Сценическая история этой пьесы – курьезный пример несовпадения мнений и вкусов зрителей с таковыми официозных критиков. За четыре почти года, что шел спектакль на сцене до первой приостановки, Булгаков собрал в своей коллекции около трехсот «враждебно-ругательных отзывов» о своей пьесе и только четыре – положительных (10, стр. 222-224). Нечто беспрецедентное в истории травли русского писателя у него на родине. Травли не со стороны властей (они бы просто запретили пьесу), а со стороны собратьев по

писательскому цеху. Недоброжелатели и откровенные завистники в конце концов добились, что Главрепертком (орган официальный) снял пьесу с репертуара – своеобразный запрет, длившийся чуть меньше трех лет: в феврале 1932 года спектакли по пьесе возобновлены на сцене МХАТа с прежним успехом у публики.

Действие пьесы разворачивается в конце 1918 – начале 1919 годов в Киеве, когда гетманская власть, лишенная поддержки немцев, уступила место Директории во главе с С. Петлюрой, провозгласившей Украинскую Народную Республику, жизнь которой оказалась еще короче, чем «незалежной» Украины под управлением гетмана Скоропадского. Потому что с Севера шли большевики, а за ними «мужички тучей». Оформившееся к тому времени на Украине белое движение оказалось в кольце ненависти: крестьяне, шедшие как за Петлюрой, так и за большевиками, одинаково «рейтузы с кантом ... видеть не могут... Сейчас же за пулеметы берутся», как образно характеризует ситуацию штабс-капитан Виктор Мышлаевский.

Добровольческие части, сформированные в Киеве из офицеров, юнкеров и студентов, должны были защищать гетманскую власть от мужицкой армии Петлюры. Начало пьесы – это последние дни гетмана, позорно бегущего затем из Киева в германском штабном поезде переодетым в мундир немецкого генерала. Сбежал с немцами и командующий Добровольческой армии князь Белоруков. Замерзающие в окопах под Киевом офицеры-добровольцы брошены на произвол судьбы...

Из семи картин действие трех разворачивается за пределами квартиры Турбиных, что композиционно разрушает некоторую камерность пьесы, главные события в которой происходят все-таки в замкнутом мирке, за кремовыми шторами, по наивному мнению Лариосика «отделяющими нас от всего мира». Остальные герои драмы думают иначе, и оттого растерянность, неопределенность царят в этом уютном мирке, «полное расстройство нервов в турбинском доме... туманно... Ах, как все туманно!» по определению Николки. Его старший брат полковник Алексей Турбин, отождествляя свой дом со всей Россией, говорит, что он похож на корабль. Не договаривая при этом соответствующий эпитет, но и так все ясно. После Елена будет рассказывать свой «вещий сон», где опять возникает мотив терпящего бедствие во время шторма корабля, трюмы которого заливают вода, пассажиры влезают на какие-то нары, а там крысы «такие омерзительные, такие огромные». Тревожное предчувствие грозных событий и вопрос «Что с нами будет?» определяют атмосферу всей драмы.

Первое действие, замкнутое в ограниченном пространстве квартиры Турбиных, – своеобразная экспозиция, знакомящая читателя с основными героями драмы. Появится здесь прямо из окопов обмороженный злой штабс-капитан Виктор Мышлаевский, затем озабоченный личными драмами кузен из Житомира Лариосик, за ним – помощник военного минист-

ра в правительстве гетмана полковник Владимир Тальберг, который уже «все рассчитал», сделал себе «командировку в Берлин от гетманского министерства» и таким образом его бегство с тонущего корабля выглядит очень респектабельно. Ближе к вечеру придут личный адъютант гетмана поручик Шервинский и капитан Студзинский. Веселое светское застолье, «последний ужин дивизиона» перед завтрашним выступлением на позиции вдруг дает сбой, омрачается из-за пустяка – отказа Студзинского пить предложенный Шервинским тост за здоровье гетмана. К нему присоединяется Турбин, и дружеский ужин превращается в ожесточенный спор. Политические реальности врываются сквозь кремовые шторы, за которыми, кажется Лариосику, стоящему в стороне от схватки, «отдыхаешь душой... забываешь обо всех ужасах гражданской войны». В конце концов все офицеры согласились с полковником Турбиным, когда он подвел итог: «В России, господа, две силы: большевики и мы. Мы еще встретимся. Вижу я более грозные времена... Мы не удержим Петлюру. Но ведь он ненадолго придет. А вот за ним придут большевики. Вот из-за этого я и иду! На рожон, но пойду! Потому что, когда мы встретимся с ними, дело пойдет веселее. Или мы их закопаем, или, вернее, они нас. Пью за встречу, господа!» (1, III, стр. 27). Они пойдут завтра в бой с Петлюрой, но не за гетманскую Украину: «Империю Российскую мы будем защищать всегда». Крепко подвыпившие офицеры дружно поют гимн империи «Боже, царя храни!».

Начало всеми предчувствуемой катастрофы – в первой картине второго действия, где события разворачиваются во дворце гетмана глубокой ночью. Адъютант гетмана поручик Шервинский становится свидетелем «чистой немецкой работы» – операции по спасению гетмана от прорвавших оборону города петлюровцев, проводимой двумя германскими офицерами. Свидетелем комедии с переодеванием «отца нации» в мундир немецкого генерала, чтобы избежать народного гнева. В полном блеска булгаковское искусство беспощадной иронии представлено в этой картине, заканчивающейся почти фарсом. После гетмана переодевается в гражданское платье его адъютант, по телефону советует командиру защищающей город добровольческой дружины: «Бросайте все к чертовой матери и бегите...». Затем, после исчезновения Шервинского из дворца, дословно такой же совет дает другому, ничего не ведающему командиру добровольцев, позвонившему с позиций в приемную гетмана, лакей Федор: «Знаете что? Бросайте все к чертовой матери и бегите...». И очевидно на вопрос звонившего «Кто говорит?» добавляет: «Федор говорит... Федор!...» (1, III, стр. 42-43).

Кульминация пьесы – третье действие, вернее, его первая картина, где командир добровольческого артиллерийского дивизиона полковник Алексей Турбин вынужден принять трудное, но единственно приемлемое

для него решение. Спасти от бессмысленной смерти двести своих подчиненных. Сцена эта, исполненная высокого трагического пафоса, является у Булгакова-драматурга образцом так называемой массовой, не каждому автору дающейся. Какая буря эмоций, какой взрыв негодования, какие обвинения в трусости, угрозы арестовать и расстрелять изменника выплеснуты в ней! И какая холодная железная воля Турбина противостоит этой массе, готовой идти на заклятие: «Я вас не поведу, потому что в балагане я не участвую, тем более, что за этот балаган заплатите своей кровью, и совершенно бессмысленно, все вы... Мне, боевому офицеру, поручили вас толкнуть в драку. Было бы за что! Но не за что. Я публично заявляю, что я вас не поведу и не пущу... Я на свою совесть и ответственность принимаю все, все принимаю, предупреждаю и, любя вас, посылаю домой... Срывайте погоны, бросайте винтовки и немедленно по домам» (1, III, 53-54).

Субординация и чувство дисциплины, неотразимость аргументации полковника, аккомпанемент пушечных ударов заставили добровольцев выполнить показавшийся им сначала преступным и позорным приказ. Ворвавшимся в город петлюровцам не досталась легкая добыча – эти двести готовых к героической смерти мальчиков. Смертельно раненный разрывом снаряда Турбин отдает последний приказ-совет своему младшему брату Николке: «Унтер-офицер Турбин, брось героизм к чертям!».

Формально развязка сценической интриги в пьесе – вторая картина третьего действия. За кремовые шторы, в уют турбинской квартиры возвращаются один за другим после разразившейся катастрофы Шервинский, Мышлаевский, Студзинский. Нет только старшего и младшего Турбиных. Растерянность, необъяснимое чувство вины, стыда за происшедшее, необоснованные упреки друг другу – над всем этим мечется в самом страшном предчувствии Елена: «Где Алексей?», «Убили Алексея!», «Алешу убили...». Пришедший в сознание раненый Николка его подтверждает репликой: «Убили командира...» Подходит к концу восемнадцатый – год рождения белой гвардии. Он еще не поражение принес белому движению – лишь прозрение отдельным его участникам. У Булгакова – одному из героев пьесы полковнику Турбину; но он погиб в столкновении с петлюровцами, он не дожил до главного, до той встречи, за которую бил в первом действии, – до встречи с большевиками, с Красной гвардией. К ней готовятся оставшиеся в живых.

События последнего, четвертого, действия разворачиваются в январе 1919 года в той же квартире. Очередная смена власти в Киеве – красные разбили Петлюру и вот-вот вступят в город. На вопрос Николки «А почему стрельбы нет?» Мышлаевский вроде как нахваливает большевиков: «Тихо, вежливо идут. И без всякого боя». А на самом деле констатирует факт, что если два месяца назад за гетмана еще шли в окопы белогвардейцы, то Петлюру никто от большевиков защищать не собирается, его вой-

ско оставляет город без всякого сопротивления, попросту бежит. Добровольцы снова между двух огней оказались и поставлены перед необходимостью еще более сложного, более драматичного выбора. Поручик Шервинский, погоню скинув, избирает карьеру оперного певца. Капитан Студзинский собирается «уйти на Дон, к Деникину, и биться с большевиками». Виктор Мышлаевский, помня, как здесь, в Киеве, два месяца назад бросили их на произвол судьбы бежавшие с немцами генералы, заявляет: «...больше я с этими мерзавцами генералами дела не имею. Я кончил». На резонное замечание Студзинского, что большевики все равно не оставят его в покое, «они тебя мобилизуют», он взрывается непривычно длинным и серьезным монологом, представляющим собою идейный нерв всей пьесы: «И пойду и буду служить. Да!... Мне надоело изображать навоз в проруби. Пусть мобилизуют! По крайней мере буду знать, что я буду служить в русской армии... Народ не с нами. Народ против нас» (1, III, стр. 71-72).

Так впервые за кремовыми шторами турбинского дома, где доселе собирались единомышленники, намечается раскол. Констатация завершения первого этапа русской смуты – вот что такое в историческом контексте четвертое действие пьесы. Русское общество определилось по отношению к большевикам – резко, бесповоротно. Шервинский, Лариосик, Николка избрали позицию нейтралитета, невмешательства, они «против ужасов гражданской войны». Студзинский и Мышлаевский, вчерашние боевые соратники, становятся по разные стороны баррикад; в грозном девятнадцатом, решающем в столкновении белых и красных году, они встретятся на поле боя как враги. И если в конце первого действия все собравшиеся в доме Турбиных дружно поют «Так за царя, за нашу веру мы грянем громкое «Ура! Ура! Ура!», то в конце четвертого с немного карнавальным подтекстом, но другие слова звучат на этот же мотив в хоре завсегдатаев турбинских вечеров: «Так за Совет Народных Комиссаров мы грянем...». Примечательная деталь, существенная подробность: эта песня в первом действии звучала в исполнении весьма и весьма подвыпивших, но всех гостей; в четвертом же – почти трезвых, полностью отдающих отчет в своих действиях офицеров. И не всех; Студзинский в общем хоре не участвует, более того, реплику бросает коллегам: «Ну, это черт знает что!... Как вам не стыдно!». В пьесе, хотя и написанной уже после закончившейся победой большевиков гражданской войны, Булгаков удивительно объективен не только как художник, но и как социолог, историк. Ведь антитеза «Мышлаевский – Студзинский», их противоположный выбор верно отражает истинное состояние в таком многочисленном социальном слое тогдашнего общества, как профессиональные военные бывшей царской армии. Как показали позднейшие мемуары и исследования историков, русское офицерство примерно поровну разделилось по своим симпатиям и соответственно по месту дальнейшей службы между красными и белыми (см. 3 и 5). Как истинный художник-реалист, как современник и

участник тех событий Булгаков открыл эту истину гораздо раньше ученых; и поэтому говорить о каких-то конъюнктурных побуждениях, двигавших им при создании пьесы вообще и образов Алексея Турбина и Виктора Мышлаевского в частности, в свете позднейших открытий исторической науки и обнародованных статистических данных несерьезно. Как бы там ни интерпретировали в духе времени финал этой пьесы режиссеры МХАТа. Он действительно многослоен и многозначен, его подтекст истолковать можно по-разному, по меньшей мере, с трех точек зрения – Мышлаевского, Николки и Студзинского. Сразу после умилительных слов жаждущего покоя в «гавани с кремовыми шторами» Лариосика «мы отдохнем, мы отдохнем» раздаются, по авторским ремаркам, «далекие пушечные удары», «за сценой издаലെка, все приближаясь, оркестр играет «Интернационал», и уже сделавший свой выбор Мышлаевский констатирует бесстрастно: «Господа, слышите? Это красные идут!». Такой репликой пьесу, по логике ее сюжета, можно было бы и закончить. Но автор дает высказаться еще двум персонажам, прежде чем опустить занавес, причем высказаться более эмоционально.

Н и к о л к а. Господа, сегодняшний вечер – великий пролог к новой исторической пьесе.

С т у д з и н с к и й. Кому – пролог, а кому – эпилог (1, III, стр. 76).

Велик соблазн предельно идеологизировать эти реплики как выражение, заострение позиций действующих лиц: вот, дескать, юный, готовый принять новое Николка смотрит в будущее, полон веры и оптимизма, а не примирившийся Студзинский остается в прошлом, и отсюда такой пессимизм, осознание конца. На это можно возразить только, что в конце 1918 - начале 1919 годов в противостоянии красных и белых ничто так резко не определилось, и высшие триумфы и поражения белого движения еще впереди. Но все, случившееся позже, дано знать не персонажам, а только автору. Поэтому очевидно природу двух заключительных реплик искать следует нигде кроме, как в авторском замысле, не подозревая при этом его (автора) в какой-то конъюнктурщине, в желании подкорректировать позиции своих героев так сказать постфактум, задним числом. Судя по авторской датировке, замысел пьес «Дни Турбиных» и «Бег» возник одновременно – в 1925 году. И позволим поэтому предположить, что реплика Николки – логическое продолжение высказанной его старшим братом Алексеем Турбиным во второй картине первого действия мысли о том, что когда в прямом столкновении встретятся красные и белые, «...дело пойдет веселее. Или мы их закопаем, или, вернее, они нас». В ней – объявление автором своего замысла: написать драматическую дилогию о противостоянии, а в реплике Студзинского – и сбывшееся пророчество погибшего на заре белого движения Алексея Турбина и авторская оценка случившихся позже событий как эпилога, как перевернутой страницы истории смуты. Трагически окрашенный эпилог этот, тем не менее, не вели-

кий исход, а бегство, бег. Так и названа вторая пьеса о гражданской войне в России. И истоки именно такого, вроде неуместно кощунственного для исторической трагедии, чем несомненно была гражданская война, названия – в убеждении Булгакова, что Россия, Дом есть высшая ценность, потерять которую – значит все потерять. В написанном ранее романе «Белая гвардия» он закликает: «Никогда не убегайте крысёй побежкой на неизвестность от опасности. У абажура дремлите, читайте – пусть воет вьюга – ждите, пока к вам придут (1, 1, стр.196). А в «Днях...» немецкий генерал фон Шратт советует поручику Шервинскому: «Никогда не следует покидать свой родина. Heimat ist Heimat».

В «Беге» тоже четыре действия, в каждом – по две картины-сна. Сон как что-то неправдоподобное, нереальное, преходящее стал здесь основной формой драматургической условности, которая вместе с пространственными ремарками выражает авторское отношение к происходящему. События в первых двух действиях происходят в России, в Крыму, в панике покидаемом белыми после успешного штурма Перекопа войсками большевиков и их перехода через Сиваш. Последние взрывы жестокости «больного ненавистью» командующего фронтом генерала Хлудова, когда он приказывает повесить пятерых арестованных рабочих и солдата Крапилина, отдает распоряжение артиллерийским огнем с бронепоезда «в землю втоптать на прощание» станцию Таганаш. Это уже не противостояние красным, а преступная месть Дому, Родине, позорно покидаемым, месть от бессилия что-то изменить, от сознания того, что «нас никто не любит, никто», что «без любви ничего не сделаешь на войне». Такая страшная истина открылась генералу Роману Хлудову. И он довольно бесцеремонно прерывает архиепископа Африкана, на милосердие Божие уповающего, молящегося за «Христово именитое воинство»: «Ваше высокопреосвященство, простите, что я вас перебиваю, но вы напрасно беспокоите господа Бога. Он уже явно и давно от нас отступился» (1, III, стр. 233).

Начинается беспорядочное бегство, в потоке которого смешались подлость и благородство, бесчестье и долг, шкурничество и зарождающаяся любовь. И напрасно архиепископ Африкан пытается сравнить эту картину с библейским мифом, проводить параллель с исходом из Египта сынов Израиля. Они уходили на родину, домой возвращались – белая гвардия покидала родину, Дом. Беспощадный к себе и другим Хлудов приводит другую аналогию: «Да в детстве это было. В кухню раз вошел в сумерки – тараканы на плите. Я зажег спичку, чирк, а они и побежали. Спичка возьми и погасни. Слышу, они лапками шуршат – шур-шур, мурмур ... И у нас то же – мгла и шуршание. Смотрю и думаю: куда бегут? Как тараканы, в ведро. С кухонного стола – бух!» (1, III, стр. 244-245).

Возникшая еще в Севастополе в почти болезненном сознании Хлудова метафора тараканьих бегов будет потом, в следующих двух действиях пьесы, в

Константинополе происходящих, развернута в немного фантастическую картину жизни героев пьесы в эмиграции, вдали от Родины. Бывший храбрый генерал Чарнота, торгующий резиновыми чертями с лотка, торгующая собой его «походная жена» бывшая сестра милосердия Люська, собирается отправиться на панель бывшая светская дама Серафима Владимировна, бывший приват-доцент Сергей Голубков с шарманкой бродит по дворам – и все это ради жалкого пропитания. О, как они теперь научились ценить Родину, из которой бежали! «Добегались мы, Сережа, до ручки», – Чарнота; «У, гнусный город! ... Выпила я свою константинопольскую чашу», – Люська; «Ужасный город! Нестерпимый город! Душный город!», – Голубков; «Зачем я, сумасшедшая, поехала?», – Серафима ... А над нищетой, позором, болью, унижениями, страданиями, тоскою эмигрантов – «необыкновенного вида сооружение, вроде карусели», где «тараканий царь» Артур Артурович, тоже вроде эмигрант, делает свой доходный бизнес. В этот псевдорусский уголок Константинополя так страстно хочет попасть Григорий Лукьянович Чарнота, что даже продает тому же Артуру и свой лоток с чертями и серебряные газыри с черкески – последний знак бывшего генеральского достоинства. И для чего? Чтобы поставить на фаворита тараканьих бегов Янычара и получить солидный выигрыш. А «тараканий царь» обхитрил всех, напоив вошедшего в «лучшую спортивную форму» таракана пивом, сорвал и на этот раз свой куш – так заканчивается целиком фарсовый пятый сон. Вот итог – трагедия бегства-исхода обернулась фарсом, балаганом. «Душный город! И это позорище – тараканьи бега!» – в отчаянии констатирует Хлудов.

Сознавая это, герои пьесы мучительно ищут выход, снова они поставлены перед дилеммой: либо продолжать на чужбине это убогое униженное существование всеми презираемых изгоев, либо обрести снова Родину, а значит – и достоинство личное, получить искупление греха, пусть невольного, предательства Дома. Так вызревает в пьесе мысль о целительном для души возвращении, о беге назад. Она волнует всех персонажей, но не всем дано реализовать ее в поступке. Особенно сложна психологически мотивировка возвращения на Родину генерала Романа Хлудова. Для него, который был «болен ненавистью» там, в Крыму (сны второй и четвертый), вешал, расстреливал беспощадно, теперь, в восьмом сне, «наступило просветление». Повешенный по его приказу солдат Крапилин является ему во сне и наяву, зовет его к себе, не отпускает; генерал-палач даже одобрения своему решению вернуться у него просит: «Не мучь более меня, пойми, что я решился, клянусь ... Ну облегчи же мне душу, кивни. Кивни хоть раз, красноречивый вестовой Крапилин! Так! Кивнул! Решено!» (1, III, стр. 273). Хотя генерал Чарнота убеждает его, что ехать никак нельзя, приводит неотразимый довод: «Знай, Роман, что проживешь ты ровно столько, сколько потребуется тебя с парохода снять и довести до ближайшей стенки» – Хлудов непреклонен. Более того, он не собирается

тайно возвращаться на Родину: «Под своим именем. Явлюсь и скажу: я приехал, Хлудов».

В этом безумном с точки зрения даже Серафимы и Голубкова решении генерала – и вновь обретенное человеческое достоинство («Не таракан, в ведрах плавать не стану»), и голос больной совести («Душа суда требует»), и жажда не просто смерти на чужбине, а смерти-возмездия на Родине, и щемящая, вроде не пристававшая военному человеку тоска по Дому – России. Не случайно же, зовя генерала Чарноту ехать с ним, Хлудов после отказа последнего единственный приводит резон: «Ты будешь тосковать, Чарнота». Не хватает смелости, а может любви, явиться с повинной на Родину генералу, немного авантюристу, игроку, немного романтику. Великолепная авторская находка при создании этого персонажа: Чарнота водил свою кавалерийскую дивизию в атаку с оркестром, исполнявшим «нежный медленный вальс», под который «танцевали на гимназических балах». Здесь не блажь генеральская; здесь – то, что Чарнота, грубоватый солдафон, защищал с оружием в руках в гражданскую войну – прежний Дом, прежний уклад жизни. И вот ему, опустившемуся в эмиграции до того, что живет на деньги, зарабатываемые женой на панели; ему, ненавидящему Константинополь («Боже мой, до чего же сволочной город!»); ему, для которого Харьков, Ростов, Киев – «очаровательные города, мировые», – не хватает воли, чувства достоинства, да и любви к покинутому Дому, чтобы вернуться. Может и потому еще, что подфартило генералу в Париже: выиграл он у Корзухина в «девятку» двадцать тысяч долларов. Но с какой внутренней болью завидует он и Хлудову, и Голубкову с Серафимой, сумевшим утвердиться в нелегком выборе, выше всего поставившим Родину и Дом, осознает свою обреченность на скитальчество: «Итак, пути наши разошлись, судьба нас развязала. Кто в петлю, кто в Питер, а я куда? Кто я теперь? Я – Вечный Жид отныне! Я – Агасфер. Летучий я голландец! Я – черт собачий» (1, III, стр. 278).

Булгаков вложил в уста генерала мысль, почти буквально перекликающуюся с высказанной в стихотворении «Не с теми я, кто бросил землю...» Анны Ахматовой, действительно великого поэта и великого гражданина России, отвечавшей в 1922 году и большевикам и эмигрировавшей богемно-поэтической русской элите:

Не с теми я, кто бросил землю
На растерзание врагам,
Их грубой лести я не внемлю,
Им песен я своих не дам.
Но вечно жалок мне изгнанник,
Как заключенный, как больной.
Темна твоя дорога, странник,
Полынью пахнет хлеб чужой.

И Чарноте остается только иронизировать в свой адрес, сознавая собственное ничтожество после решения остаться в этом «тараканьем царстве»: «Здравствуй вновь, тараканий царь Артур! Ахнешь ты сейчас, когда явится перед тобой во всей славе своей генерал Чарнота!» (1, III, стр. 278). А слава-то его – чемоданчик с двадцатью тысячами долларов, выигранных у подлеца и негодяя Корзухина. Не случайно отказываются и Серафима и Голубков после великодушного предложения Чарноты разделить их: «Ни за что!», «И мне не надо... Мы доберемся как-нибудь до России».

Как властный неодолимый зов оставленного Дома, покинутой Родины звучит в финале песни-былина «Жили двенадцать разбойников и Кудеяр-атаман»; в исполнении хора она ширится, растет, разливается, затопляет собою все остальные звуки Константинополя, а сам он «начинает гаснуть и угасает навсегда». Прошло наваждение, кошмарный сон бегства из Дома закончился, и теперь можно спросить себя: «Что это было, Сережа, за эти полтора года? Сны? Объясни мне! Куда, зачем мы бежали? ... Я хочу опять на Караванную, я хочу опять увидеть снег!». И Голубков отвечает своей обретенной любви: «Ничего, ничего не было, все мерещилось! Забудь, забудь! Пройдет месяц, мы доберемся, мы вернемся, и тогда пойдет снег, и наши следы заметет ...» (1, III, стр. 276). Унизительно-позорные следы «крысьей побегки на неизвестность», от которой предостерегал Булгаков в «Белой гвардии», занесет снег. Трагедия гибели старого Дома и бегства из него завершается не безысходностью и отчаянием, а надеждой, связанной с возвращением на руины, где приступили уже к созиданию нового Дома герои «мирной» повести «Собачье сердце».

Эксперимент не удался, но...

События в «Собачьем сердце» разворачиваются в большой квартире известного московского профессора Филиппа Филипповича Преображенского. Здесь у него и кабинет, и смотровая, и столовая, и операционная, и кухня – словом, к великой зависти членов домкома он один занимает семь комнат. На этом ограниченном пространстве разворачивается сюжет несколько фантастический – история научного эксперимента. А точнее, операции по пересадке органов, плодом которой было превращение бездомного, всеми презираемого и гонимого шляющегося по помойкам доброго пса в человека. Первые восторги профессора и его ассистента по поводу успешной операции, их попытки наполнить человеческую форму человеческим же содержанием, крах их попыток, осознание неудачи и решение вернуть человекоподобное существо в прежнее состояние опять же с помощью операции – вот этапы этого научного эксперимента, завершившегося поражением жрецов науки. Что и признает сам Филипп Филиппович в ночной беседе со своим ассистентом Иваном Арнольдовичем Бормента-

лем: «Вот, доктор, что получается, когда исследователь вместо того, чтобы идти ошупью и параллельно с природой, форсирует вопрос ... Теоретически это интересно ... Ну, а практически что?» (1, II, стр. 193-194).

В этом фантастическом сюжете, имеющим сугубо естественно-научный интерес, основной конфликт – между ожидаемым и фактическим результатом научного поиска, между творцом и его детищем – решается просто, в пределах лаборатории. Эксперимент не вышел из-под контроля ученых, и они легко справились с его нежелательными, неприятными в практическом плане последствиями. Но рассказ о неудавшемся научном опыте – это иносказание, за которым просматривается более масштабный писательский замысел. На ограниченном, замкнутом пространстве профессорской квартиры-лаборатории разворачивается и реально-бытовой сюжет со своими перипетиями и интригами, составляющими главный художественный нерв небольшой этой повести в девять глав с эпилогом.

Филипп Филиппович Преображенский – воплощение дореволюционной русской профессуры, добродушный, преуспевающий практикующий врач и одновременно «величина мирового значения» в научной среде – подобрал на улице бездомного пса, поманив его краковской колбасой. «Младший брат», который наголодался, введен в барский дом. Его появление ознаменовано нарушением привычного уклада жизни и царившего доселе порядка. Шарик демонстрирует свой мятежный нрав, но профессору пес нужен для эксперимента, он относится к таким проявлениям свое нравия «меньшого брата» снисходительно: «Ты зачем, бродяга, доктора укусил? А? Зачем стекло разбил? А?».

Затем следует пропитанное иронией описание приема Преображенским своих клиентов – и перед нами нэпманская и чиновная Москва, готовая платить бешеные деньги за наслаждения определенного свойства, настолько убогая в своей жажде «красиво жить», что даже снисходительный к человеческим слабостям профессор укоризненно восклицает: «Ах, господа, господа!», а пес с присущей его оценкам категоричностью считает, что попал в «похабную квартирку», и гадает, зачем он тут понадобился.

Далее пес наблюдает визит «особенных посетителей»: «Их было сразу четверо. Все молодые люди и все одеты очень скромно». Здесь читатель знакомится с настоящим оппонентом, антагонистом профессора, не искусственно созданным на операционном столе Шариковым, а реальным, наделенным даже определенной властью над жильцами председателем дома Швондером. Их противостояние, их конфликт, то скрытый, опосредованный через Шарикова, то открытый, будет питать интригу, явится пружиной действия до конца повести.

Еще до операции, превратившей добродушного пса в злобно-агрессивного Шарикова, в квартиру профессора во главе четверки «жилтоварищей» явился Швондер, который считает, что Филипп Филиппович»

в общем и целом» занимает «чрезмерную площадь» и выдает такое свое мнение за волю «общего собрания жильцов». Ему, заметим, известно, что квартира профессора «освобождена от каких бы то ни было уплотнений и переселений». Но для него непереносим сам факт: «Вы один живете в семи комнатах». Свое местечковое мышление, убогий кругозор, примитивное представление о справедливости он и навязывает остальным членам домкома, у которых своих мыслей нет и в помине. Они лишь развивают «убийственный» аргумент Швондера, что «столовых нет ни у кого в Москве» на своем уровне представлений о знаменитых людях: «Даже у Айседоры Дункан». Как бы между прочим возникает в повести кумир тогдашней моды в Москве, воплощение вульгарности массовой культуры, к которой деятели Прлеткульта, а затем РАППа хотели приобщить рабочего человека, прививая ему презрение к высокой духовности русской культуры века девятнадцатого и начала двадцатого на том основании, что она, дескать, буржуазная, а потому – вредная.

Так еще до начала эксперимента, до «очеловечивания» Шарика, в сюжете повести завязывается истинный ее конфликт – социальный, извечный конфликт подлинной интеллигентности с нахватанностью, «образованщиной». Профессор – увлеченный своим делом человек, будь то прием страждущих омолодиться пациентов или научный опыт. Его фанатизм вызывает восхищение автора, скрыть которое он пытается с помощью иронии, когда описывает саму операцию, когда называет Преображенского то «европейским светилом», то «седым волшебником», то «жрецом» или «божеством». Даже после завершившегося неудачей эксперимента по очеловечиванию, перевоспитанию Шарикова (читай – Клим Чугункина), после осознания своего поражения он не опускает руки. Финал повести оптимистичен: «Высшее существо, важный песий благотворитель, сидел в кресле, а пес Шарик, привалившись, лежал у кожаного дивана ... Пес видел страшные дела. Руки в скользких перчатках важный человек погружал в сосуд, доставал мозги. Упорный человек, настойчиво все чего-то добивался ...» (1, II, стр. 208).

Как всякий увлеченный человек, он – подлинный работник и потому презирает, ненавидит любую имитацию бурной деятельности, безделье, прикрываемое высокими фразами. Ответ, данный профессором на удивленный вопрос Борменталья «Как это вы успеваете, Филипп Филиппович?», – это ответ подлинно делового человека, знающего цену и своего и чужого времени: «Успевает всюду тот, кто никуда не торопится ... Конечно, если бы я начал прыгать по заседаниям и распевать целый день, как соловей, вместо того, чтобы заниматься прямым своим делом, я бы никуда не поспел» (1, II, стр. 146). Вместе с тем он не напоминает читателю традиционного сухаря от науки – педантичного, ограниченного только своей работой. Он не чужд соблазнам и быта и бытия: с удовольствием обедает,

опрокидывая в горло рюмку водки и закусывая, заботится о своем пищеварении, это утонченный ценитель блюд и гурман: «Есть нужно уметь, и представьте, большинство людей вовсе есть не умеют. Нужно не только знать, что съесть, но и когда и как (1, II, стр. 142). Преображенский любит серьезную музыку, оперу и постоянно напевает арии то из «Аиды», то из «Фауста», то из «Дон Кихота», серенаду «От Севильи до Гренады ...». Как презрительно он отплевывается, когда прицепилась к нему эта балалаечная мелодия из репертуара Клима Чугункина, игравшего в пивных, – «Светит месяц, светит ясный ...».

Он любит поговорить о политике, причем рассуждает о ней не по-кухонному, не по-обывательски, а высказывает соображения, «здравым смыслом и жизненной опытностью» ему подсказанные. Его беседа с доктором Борменталем о разрухе – классический пример опровержения расхожих мнений, во все времена создаваемых и распространяемых чиновниками типа Швондера себе в оправдание: «Вы первый, дорогой Иван Арнольдович, воздержитесь от употребления самого этого слова. Это – миф, дым, фикция ... Что такое эта ваша разруха? Старуха с клюкой? Ведьма, которая выбила все стекла, потушила все лампы? Да ее вовсе не существует! Что вы подразумеваете под этим словом? ... Это вот что: если я, вместо того чтобы оперировать, каждый вечер начну у себя в квартире петь хором, у меня настанет разруха! Если я, ходя в уборную, начну, извините меня за выражение, мочиться мимо унитаза ... в уборной получится разруха. Следовательно, разруха сидит не в клозетах, а в головах! Значит, когда эти баритоны (Швондер и домком. – В.З.) кричат: «Бей разруху!», я смеюсь ... Клянусь вам, мне смешно! Это означает, что каждый из них должен лупить себя по затылку! И вот, когда он вылупит из себя мировую революцию, Энгельса и Николая Романова, угнетенных малайцев и тому подобные галлюцинации а займется чисткой сараев – прямым своим делом, – разруха исчезнет сама собой» (1, II, стр. 144-145).

Филипп Филиппович очень щепетилен в вопросах этических, что особенно подчеркивает его подлинную интеллигентность. После того, как новый жилец его квартиры Шариков стянул у него два червонца, напился и поздно ночью привел собутыльников, которые украли из прихожей маляхитовую пепельницу, бобровую шапку и трость, доктор Борменталь предлагает этого созданного на операционном столе «сукиного сына» убирать из жизни тем же способом. На что ему замученный в прямом смысле своим созданием профессор возражает: «Понимаете, что получится, если нас накроют». Молодой порывистый Борменталь убежден:

- Вы – величина мирового значения ... Да разве они могут вас тронуть, помилуйте!
- Тем более не пойду на это ...
- Да почему?!

- Потому что вы-то ведь не величина мирового значения ... А бросить коллегу в случае катастрофы, самому же выскочить на мировом значении, простите ... Я – московский студент, а не Шариков!

Настаивающему, готовому на «свой риск накормить Шарикова мышьяком» Борменталю Преображенский советует: «Нет, я не позволю вам этого, милый мальчик ... На преступление не идите никогда, против кого бы оно ни было направлено. Доживите до старости с чистыми руками» (1, II, стр. 192, 195).

Чувствуя свою моральную ответственность за поступки неудавшегося питомца, ставшего «заведующим подотделом очистки города Москвы от бродячих животных», профессор уговаривает машинистку Васнецову из подотдела не связывать с ним свою жизнь, дает ей взаймы три червонца: «Мне вас искренно жаль, но нельзя же так, с первым встречным, только из-за служебного положения ... Детка, ведь это же безобразие ...» (1, II, стр. 201).

Очень требовательный к себе, он бесконечно снисходителен к слабостям и недостаткам других – еще один несомненный признак подлинной интеллигентности. Терпеливо реагирует на самые дикие выходки, на отталкивающее бескультурье, вульгарность Шарикова, настойчиво пытаясь приобщить его к цивилизации и подлинной культуре. Считает необходимым внушать детищу своему, что «ядовито-небесного цвета галстук с фальшивой рубиновой булавкой» – «гадость», а «лаковые штиблеты с белыми гетрами» – «сияющая чепуха». Вот его воспитательная программа, изложенная в категорической форме: «Не смей называть Зину Зинкой! ... Убрать эту пакость с шеи... Окурки на пол не бросать... Чтобы я более не слышал ни одного ругательного слова в квартире. Не плевать. Вон плевательница. С писсуаром обращаться аккуратно» (1, II, стр. 169).

Если инициатор научного эксперимента профессор Преображенский, превратив всеми гонимого и презираемого пса в человека, желает поднять его до человеческого же духовного уровня, то его оппонент и антагонист в повести, председатель домкома Швондер, заявив свои права воспитателя, цель ставит иную. Он считает необходимым и достаточным обеспечить Шарикова документом – «самая важная вещь на свете», пропиской – «я не могу допустить пребывания в доме бездокументного жильца, да еще не взятого на воинский учет милицией» и работой – разумеется, погрязнее, хотя должность Шарикова именуется значительно. Ему, Швондеру, не нужен Шариков, отученный от кабаков, от цирка как единственного развлечения, читающий «Робинзона Крузо», слушающий настоящую музыку ... Нужен Шариков подстать ему, чуть просвещенный политически чтением переписки Энгельса с Каутским, заряженный классовой ненавистью, с минимальными запросами – словом, легко управляемый и направляемый.

Ограниченность Швондера, его псевдоинтеллигентская «нахватанность» особенно ярко проявляются в диалоге с Преображенским, отмеченном авторскими ремарками, весьма показательными, свидетельствующими, что по существу возразить своему оппоненту ему нечего и он просто актерствует: «спросил он горделиво», «в сдержанной ярости заговорил», «с ненавистью заговорил», «со спокойным злорадством вымолвил». Сама речь его настолько безграмотна, так режет слух образованного человека, что вежливый профессор просит: «Потрудитесь излагать ваши мысли яснее». Язык Швондера, особенно на фоне изысканной, подправленной иронией, мягким юмором, необидной грубоватостью речи Преображенского, – шедевр бюрократического косноязычия: «факт в том, что...», «вы говорите в высшей степени несознательно», «стоял вопрос об уплотнении квартир дома», «в порядке трудовой дисциплины...», «в особенности постольку, поскольку...», «извиняюсь».

Получив во время первого налета на жилплощадь профессора с целью отхватить две комнаты нагоняй по телефону от высокопоставленного клиента Преображенского, некоего Петра Александровича, Швондер не остановился в своем стремлении выжить профессора из его семи комнат. Только теперь к «воле общего собрания жильцов дома» присоединяется жажда мести за такой конфуз: он пригрозил профессору «жалобой в высшие инстанции», а тот с этими инстанциями накоротке оказался. Так что «оплеванному» Швондеру пришлось ретироваться ни с чем. Он будет теперь действовать не кавалерийским лихим наскоком, как в первой попытке, он перешел к тактике длительной осады. Формирует так называемое общественное мнение через газету, опубликовав под псевдонимом гнусную заметку провокационного характера: «Никаких сомнений нет в том, что это его незаконнорожденный (как выражались в гнилом буржуазном обществе) сын. Вот как развлекается наша псевдоученая буржуазия!». Но даже в этом предельно идеологизированном, тогдашними газетными штампами изобилующем пасквиле просвечивает истинная, лично корыстная, цель Швондера: «Семь комнат каждый умеет занимать до тех пор, пока блистающий меч правосудия не сверкнул над ним красными лучами!» (1, II, стр.167). Он использует Шарикова как таран в борьбе против профессора; по его наущению Полиграф Полиграфович выполняет за него всю «грязную» работу в извечном конфликте противоположных нравственных и деловых начал, воплощенных в образах профессора и председателя домкома. И не Шарикову принадлежит авторство лозунга «все взять и поделить» – он лишь примитивно озвучивает заветную мечту всех швондеров. Последняя степень нравственного падения Шарикова – политический донос в ОГПУ, не получивший дальнейшего хода только потому, что попал он в руки бывшего пациента профессора. Прощая своему детищу все гнусности и выходки, бесконечно терпимый Преображенский этой

подлости не простил. И когда Шариков на требование профессора убираться из квартиры показал ему «обкусанный с нестерпимым кошачьим запахом шиш», а «по адресу опасного Борменталья из кармана вынул револьвер», то «сам пригласил свою смерть». Операция была проведена снова, и пес стал псом, опыт по очеловечиванию не удался. Так завершается несколько фантастический сюжет с научным экспериментом: он не вышел из-под контроля ученых и был прекращен, как только стали окончательно ясны его отрицательные результаты, как только превращенный в человека добрейший пес Шарик стал грозить револьвером своим творцам.

Но под пером Булгакова этот научно-фантастический и, одновременно, бытовой сюжет вырастает в иносказание-притчу о грандиозном социальном эксперименте, начатом в октябре 1917 года в России, о первых его результатах, в художественном преломлении провиденных писателем-реалистом. Дом на Пречистенке, квартира профессора – это маленькое замкнутое пространство, где разворачивается действие повести, – становится символом всей России, большого Дома, из которого его подлинных хозяев, работников и хранителей пытаются вытеснить поднятые революцией с социального дна люмпены, воры, пьяницы климы чугункины и швондеры, эти краснобай-бездельники, которые «интересы защищают ... трудового элемента», как пытаются они убедить шариковых.

Преображенский своим экспериментом предпринял попытку улучшить жизнь в этом большом Доме-России, руководствуясь благороднейшими побуждениями – мечтой о братстве и справедливости в первую очередь. А получил потоп в квартире, картина которого представлена так зримо, с такими подробностями и вырастающими до символа деталями в главе шестой повести, сразу после эвристических восторгов самих экспериментаторов. Их энтузиазм значительно поугас, а затем сменился полным пессимизмом в процессе попыток очеловечить Шарикова не только внешне.

Художественную убедительность, образную плоть этому иносказанию придает другой сюжет – бытовой: история выживания профессора из его же квартиры домкомом во главе со Швондером. Он, этот сюжет, пронизан иронией и насмешкой тем более убедительными, что чрезвычайно насыщен подробностями и деталями жизни тогдашней Москвы, очень выразительными и запоминающимися. Так эта небольшая повесть становится не только художественным свидетельством московских нравов и быта периода НЭПа, не только острозлободневной сатирой, которая обычно уходит в небытие вместе со своим временем. Она вырастает до явления подлинной литературной классики, становится философской повестью-притчей о крушении еще одной мечты о всеобщем счастье, действительно гуманного социального эксперимента, освященного авторитетом науки.

Как писатель оригинальный, ни на кого из современников не похожий, Булгаков сложился именно в этой повести. «Собачье сердце» – это

начало пути оригинального творца. Все неповторимые (эпические, философские, художественно-стилистические) свойства его таланта, пребывавшие в ней в состоянии детском, развились и расцвели пышно, отлились в совершеннейшую, содержанию соответствующую форму в последнем произведении писателя – романе «Мастер и Маргарита».

Репозиторий ВГУ

Художественное провидение

Десять лет прошло от замысла и первых глав романа в 1929 году до последней его редакции, завершенной зимой 1940 года. Несколько авторских редакций пережил он, пока рукопись не улеглась в ящик письменного стола более чем на четверть века. «Мастер и Маргарита» увидел свет через двадцать семь лет после своего завершения и явился читателю как художественное провидение и как духовное завещание писателя.

Две сюжетные линии составляют событийную канву романа: первая – это художественное осмысление библейского сказания о казни Христа в далеком 29 году, вторая – переносит читателя в Москву 1929 года. Формально они связаны образом демона зла Воланда, косвенного виновника смерти проповедника Иешуа в Ершалаиме на заре христианской цивилизации и прямого – всех событий «московского сюжета». Зло, возобладавшее в душах первосвященника Каифы и членов Синедриона, их трусливая боязнь за свое благополучие, угрозу которому, по их мнению, несли не разбойники и убийцы Варраван, Гестас и Дисмас, а мирная проповедь Иешуа Га-Ноцри, велят им настаивать перед прокуратором Иудеи Понтием Пилатом на казни проповедника. Они знают силу Слова и боятся его больше, чем грабителей и убийц. И наместник римского императора в Иудее Понтий Пилат, в руках которого была жизнь этого «бродячего философа», своей непоследовательностью способствовал гибели того, кто ему так понравился при первой встрече. Сначала он утвердил смертный приговор Иешуа, а потом настаивает перед президентом Синедриона первосвященником Каифой на том, чтобы его «отпустить на свободу в честь наступающего сегодня великого праздника Пасхи». Почему так ведет себя Понтий Пилат? Разве мало у него было власти не утверждать смертный приговор? Ответ один: трусость, которой не лишен даже всесильный прокуратор, боязнь за свое положение. Ибо Каифа недвусмысленно дал понять, что есть власть повыше его, Пилата, власти. И он умыл руки в деле спасения Сына Божьего в переносном и в прямом (в фонтане дворца Ирода) смыслах. Кровь посланного Богом на землю спасителя человечества все равно не только на Иуде, на первосвященнике Каифе, но и на Понтии Пилате. Иметь желание спасти, все возможности и права для этого – и испугаться угроз иудейского первосвященника, испугаться возможных последствий для личного благополучия. Это уже не просто трусость, это предательство жизни. Грех трусости и предательства отныне будет бросать кровавый отблеск на бессмертие в веках, обретенное Понтием Пилатом в связи с делом бродячего проповедника Га-Ноцри, под именем которого в романе выведен библейский Иисус Христос.

М.А. Булгаков не пожелал назвать его своим именем в отличие от других библейских персонажей – Иуды, Каифы, Пилата. Думается по при-

чинам этического и художественно-эстетического характера. Связаны они, естественно, с оригинальностью художественной трактовки библейского сказания. Выросший в семье доктора богословия, профессора Киевской духовной академии писатель с детства впитал представление о Христе как о чем-то каноническом, безусловном, бесспорном, требующим лишь почитания – на уровне сакральном. Но задачи писателя, обратившегося к библейской легенде, были как раз иными, требовали отношения к ней иного. Чтобы не чувствовать себя святотатцем, изменил имя одного из главных персонажей библейской трагедии (9, стр. 222) – и получил свободу действий как художник. Его фантазия уже не могла быть ограничена утвердившейся в течение почти двух тысячелетий канонической схемой. И вот уже нет в булгаковской трактовке ни двенадцати первых учеников, среди которых окажется один неверный (дважды отрекшийся) Петр и прямой предатель Иуда, нет и тайной вечери, где Христос якобы «вычислил» своего погубителя. Ведь будет тогда тайная организация, а это уже оправдание убийцам Христа – прямым и косвенным. Есть просто бродячий проповедник, философ-чудак, почти юродивый Иешуа Га-Ноцри, за которым ходит единственный его последователь, чудаковатый Левий Матвей, и записывает его речения. В первой редакции романа Иешуа говорит Пилату о том, что «тысяча девятьсот лет пройдет, прежде чем выяснится, насколько они наврали, записывая за мной» (8, стр. 45). Здесь слово «они» подразумевает двенадцать первых учеников, канонизированных апостолов, послания которых и составили текст Нового завета. В последней редакции остался «верный и единственный ученик», бывший сборщик налогов Левий Матвей. Так писатель лишает убийц Христа малейшей возможности оправдания. В конце романа получит прощение лишь Понтий Пилат, но не первосвященник Иудеи Каифа и не его Синедрион. Библейское сказание трактуется достаточно вольно; но зато какое проклятие звучит из уст Левия Матвея на вершине Лысой горы – месте казни Иешуа, проклятие тому богу, которого так чтил Иосиф Каифа: «Ты бог зла! ... Ты не всемогущий Бог. Ты черный бог. Проклинаю тебя, бог разбойников, их покровитель и душа!» (1, V, стр. 174).

А ещё один участник драмы предпасхального дня в Ершалаиме – римский прокуратор Понтий Пилат – обречен будет на вечные укоры совести, на самотерзание из-за проявленной им однажды трусости; и не успокоит эту больную отныне совесть даже жестокая месть предателю Иуде из Кириафа, свершенная начальником тайной стражи Афранием по приказу прокуратора.

Во втором сюжете романа, «московском», читатель будет знакомиться, как сбылись предвидения и заветы бродячего философа Га-Ноцри, записанные на пергаменте Левием Матвеем и прочитанные Пилатом в пасхальную ночь: «Мы увидим чистую реку воды жизни ... Человечество

будет смотреть на солнце сквозь прозрачный кристалл ...» (1, V, стр. 319). И спустя тысячу девятьсот лет после трагедии в Ершалаиме, после мучительной смерти Га-Ноцри, не пожелавшего врат и тем спасти себе жизнь, «профессору черной магии» Воланду, а проще – дьяволу, захотелось «по-видать москвичей в массе, а удобнее всего это было сделать в театре. Ну вот моя свита ... и устроила этот сеанс, я же лишь сидел и смотрел на москвичей» (1, V, стр. 202). Глава двенадцатая романа, центральная в «московском сюжете», разоблачает не черную магию, как об этом было написано в афишах театра; в ней зрители предстают в своем подлинном обличье. Не случайно перед началом сеанса разоблачения «профессор и маг» прерывает болтливое конференсье Жоржа Бенгальского, являющего собою воплощение казенного оптимизма, который радостно заговорил, «улыбаясь младенческой улыбкой», после первых же слов Воланда об «изменившемся московском народонаселении»:

– Иностраннный артист выражает свое восхищение Москвой, выросшей в техническом отношении, а также и москвичами ...

– Разве я выразил восхищение? – спросил маг.

На ставший уже привычкой деланный оптимизм сценического краснобая Бенгальского следует убийственная реплика-ответ Фагота, одного из помощников профессора черной магии:

– А он попросту соврал!

Собравшаяся в театре публика, жаждущая острых ощущений, привыкшая к лести в свой адрес, не вняла предупреждению профессора о том, что его интересует в этом сеансе «гораздо более важный вопрос: изменились ли эти горожане внутренне? (1, V, стр. 119-120).

Дождь из червонцев, устроенный в зале Фаготом, вызвал «всеобщее возбуждение», и не на галерке (туда червонцы не падали), а в партере и бельэтаже, где обычно располагается респектабельная публика. «Кое-кто уже ползал в проходе, шаря под креслами. Многие стояли на сиденьях, ловя вертлявые, капризные бумажки ... В бельэтаже послышался голос: «Ты чего хватаешь? Это моя! Ко мне летела!» и другой голос: «Да ты не толкайся, я тебя сам так толкану!» и вдруг послышалась плюха» (1, V, стр. 122).

Всегда стремившийся польстить публике конференсье Бенгальский пытается смягчить впечатление от этой сцены массовой жадности до даровых денег, назвав ее случаем «так называемого массового психоза». Грубовато-прямой Фагот обрывает его убийственной репликой: «Это опять-таки случай так называемого вранья». А вежливо-изысканный, бесконечно снисходительный «профессор черной магии» прокомментировал этот случай так: «Ну что же, они – люди как люди. Любят деньги, но ведь это всегда было ... Ну, легкомысленны ... Ну, что ж ... обыкновенные лю-

ди ... в общем напоминают прежних ... квартирный вопрос только испортил их ...» (1, V, 123).

Нет, вода жизни не стала чище и через тысячу девятьсот лет; люди по-прежнему врут, лицемерят, подличают – и добро бы перед лицом смерти, ради спасения своей жизни, о чем (помните?) уговаривал Пилат Га-Ноцри. Нет, они нарушают все заповеди по причинам самого низкого свойства. Не через чистый незамутненный кристалл добра, справедливости и чести взирают на солнце – через подернутый грязью корыстолюбия и зависти. Они обуяли в равной степени и «одного из умнейших людей в Киеве» экономиста-плановика Максимилиана Андреевича Поплавского, и председателя домоуправления Никанора Ивановича Босого, и буфетчика Андрея Фокича Сокова, и Алозия Могарыча, и Аннушку. Здесь и отягощенные дипломами, и окончившие только церковно-приходскую, и вовсе ничего не окончившие. Их своекорыстие еще как-то можно, не простить, нет! – понять, объяснить: они очень недалекие, примитивные люди, хотя кое-кто и относит себя к «умнейшим» в своем кругу. Но может самое печальное в «московском» сюжете – это сцены с участием служителей муз, это литературный Олимп, где обитают гуманитарии высшей, казалось бы, пробы. Дом Грибоедова – не чета зачуханному Варьете, возглавляемому пьяницей беспробудным Степаном Богдановичем Лиходеевым, и его зрителям, Варьете, где вертлявый конференсье Бенгальский пытается «идеологизировать» сеанс черной магии, а косноязычный Коровьев-Фагот заставил так «заголиться» московскую публику. Здесь штаб «Массолита» – объединения литераторов, насчитывающего свыше трех тысяч, «награжденных небом при рождении литературным талантом», как с тонкой иронией отмечает М. Булгаков. Предметом гордости членов «Массолита» и зависти не членов его является ресторан при Доме Грибоедова, который «качеством своей провизии ... бил любой ресторан в Москве», и где «эту провизию отпускали по самой сходной, отнюдь не обременительной цене» (1, V, стр. 57). Ирония автора здесь очевидна; писателю, поэту, критику более притало гордиться другим: плодами творчества – своего или своих собратьев по перу. Да куда там! Литератор Мстислав Лаврович, критики Латунский и Ариман травят в газетах Мастера за роман о Понтии Пилате, судя лишь по отрывку, напечатанному в одной из газет. Они навешивают на него ярлыки, столь характерные и столь же небезопасные для писателя и человека в то время, называя Мастера «апологетом Иисуса Христа», «богомазом», «воинствующим старообрядцем». Виднейшие представители поэтического подразделения «Массолита», то есть Павианов, Богохульский, Сладкий, Шпичкин и Адельфина Буздяк пишут вирши, о содержании и уровне поэтического мастерства которых дают полное представление «говорящие» фамилии их авторов. Столь же бездарны и не принадлежащие к «виднейшим представителям» поэты Иван Бездомный и Сашка Рюхин; но

они-то хоть сознают в конце концов свою бездарность и дают себе зарок не писать больше стихов.

Мелкие склоки, сутяжничество, зависть к преуспевающим в «квартирном» и «дачном» вопросах, политическое доноительство – вот что характеризует атмосферу в этом коллективе якобы отмеченных небесным даром. В ней пожив, не сойти с ума могут только люди, начисто лишенные всякого нравственного чувства. Слово «писатель» стало синонимом лицемерия, продажности и бесталанности – ругательным словом. Не случайно в ночном разговоре в клинике профессора Стравинского на восхищенный вопрос Ивана Бездомного «Вы – писатель» «гость потемнел лицом и погрозил Ивану кулаком, потом сказал:

– Я – мастер...» (1, V. стр. 134).

Шариковщина и швондерщина как поведенческая норма, в основе которой лежит зависть и личная корысть, пропитала в романе не только «трудящийся элемент» и высшее чиновничество, но и интеллигенцию, служителей муз. В повести «Собачье сердце» претендующие на роль общественной элиты профессор Преображенский и доктор Борменталь действительно имеют на эту претензию право и как обычные смертные люди и как творцы, созидатели. В «Мастере и Маргарите» взыскующие этого звания являются воплощением бездарности в творческом и нечистоплотности в бытовом отношении, они не состоятельны ни профессионально, ни морально. Появившийся среди этой толпы бездарных служителей муз действительно талантливый Мастер становится для них опасным уже одним своим существованием. И она улюлюкает, травит Мастера, доводит до сумасшествия. Ее поведение в Москве XX века адекватно поведению толпы в Ершалаиме I века, требовавшей расправы с не похожим на нее Га-Ноцри и жадно глазевшей на казнь проповедника-философа. Еще одна параллель библейского мифа с современностью. Мастер – это Христос XX века от литературы, распятый за правду, в отличие от библейского, не по приговору суда, утвержденному Пилатом, а своими собратьями по творческому цеху. Бездарными, а потому и болезненно завистливыми ко всякому проявлению подлинного таланта. Это действительно торжество зла, бесовщины, в сравнении с которым проделки подручных Воланда и шабаш ведьм, также описанный в романе, – невинная игра.

К области фантастического в «московском» сюжете формально относятся все сцены, где действует только Воланд и его свита; их немного и внешне они могут восприниматься как чисто развлекательные («Полет», «При свечах», «Великий бал у сатаны», «Извлечение Мастера» и др.). Даже стиль автора в этих главах – чисто описательный, почти не окрашенный субъективным отношением. Но в общем замысле романа «дьявольская тема» органична как в композиционном, так и в содержательном отношении. Композиционно «вечный» Воланд является связующим звеном

между веками первым и двадцатым, он присутствует и в романе о Понтии Пилате и в московском повествовании. Там, в Ершалаиме, на балконе дворца Ирода, молча и никак не проявляя себя, созерцает он борьбу божественного и сатанинского начал в душе Понтия Пилата, становится свидетелем трусости человека, облеченного большой властью. И может торжествовать победу, правда, мало утешающую непомерную гордыню дьявола. Потому что одержана она на заре христианства, да еще над душой вчерашнего язычника, каковым был Понтий Пилат.

Спустя тысячу девятьсот лет непрерывного соперничества между Богом и Сатаной за души смертных, Воланд в Москве наблюдает плоды столь длительной и бескомпромиссной борьбы, результат столь длительной христианской проповеди добра и справедливости. Они должны бы радовать князя тьмы, а он, против обыкновения, невозмутимо печален: «Обыкновенные люди... в общем напоминают прежних», тех, которые предавали своего избавителя за тридцать тетрадрахм, толпа которых из «двух тысяч любопытных, не испугавшихся адской жары и желавших присутствовать при интересном зрелище», равнодушно наблюдала за казнью, а затем вернулась в город. Но поведение ершалаимской толпы еще простительно: она возможно, и наверняка, не ведала, что равнодушно созерцает казнь своего спасителя. А вот поведение московской толпы и ее отдельных представителей неведением трудно объяснить: все-таки тысяча девятьсот лет прошло христианской проповеди десяти добродетелей. И оттого печален Воланд, которому, казалось бы, только радоваться надо...

В литературе традиция «дьявольской темы» очень давняя и вроде бы «разработана» до дна: даже не очень подготовленный читатель сразу вспомнит ближайших и более отдаленных предшественников М.А. Булгакова в художественном изображении дьявола. Например, И.В. Гете, Н.В. Гоголя, Ф.М. Достоевского. Но в романе Булгакова эта «вечная тема» обретает звучание необычное. Дьявол в западноевропейской светской литературе обычно появляется как искушение. И борьба с ним, с соблазном, представляла главный интерес, борьба, заканчивающаяся всегда победой добродетели – божественного начала над сатанинским в человеке. Правда, в «Фаусте» искушение представлено как добровольный союз, деловое соглашение с дьяволом, в котором свой расчет у обеих договаривающихся сторон. Участвуя в духовной драме Фауста, Мефистофель играет роль своеобразную: провоцируя его цинизм, его порой бесчестные поступки, его отрицание, недовольство всем сущим, он, вопреки своим расчетам, стимулирует его, Фауста, дальнейшие поиски истины, а не стремление забыться, успокоиться, вкушая все банальные радости бытия, что оно может предложить смертному. И в этом видит Гёте «позитивную» роль «той силы, что вечно хочет зла и вечно совершает благо...». Дитя века Просвещения Гёте утверждает своим «Фаустом» некую общефилософскую истину, а

именно – своеобразную диалектику Добра и Зла. Русских авторов девятнадцатого века тема эта интересовала в другом, более приземленном аспекте. У Гоголя черт появляется затем только, чтобы быть побежденным, оседланным кузнецом Вакулой, у Достоевского – чтобы торжествовать победу над человеком. М. Булгаков эпиграфом к своему последнему роману избрал слова из гетевского «Фауста», приведенные выше. Но против обыкновения утверждать, что в эпиграфе автор обычно раскрывает замысел своего произведения, нам этот эпиграф представляется скорее полемически направленным.

Тема союза с дьяволом есть и в романе Булгакова. Но присутствует ли здесь вульгарный расчет, корысть личная? Героиня романа – счастливейшая женщина Москвы с традиционной точки зрения на счастье. «Маргарита Николаевна не нуждалась в деньгах. Маргарита Николаевна могла купить все, что ей понравится... Маргарита Николаевна никогда не прикасалась к примусу. Маргарита Николаевна не знала ужасов житья в совместной квартире... Многие женщины все, что угодно, отдали бы за то, чтобы променять свою жизнь на жизнь Маргариты Николаевны» (1, V, стр. 210).

А она чувствует себя глубоко несчастной. Что же ей нужно для счастья? Ведьмой и царицей Великого бала у Сатаны Маргарита стала по другим причинам. Она истосковалась по своему любимому, «ей нужен был он, мастер, а вовсе не готический особняк, и не отдельный сад, и не деньги. Она любила его...». А Мастер исчез бесследно, и страдания Маргариты длились всю зиму и весну до предпасхальной страстной недели. Пока измученной, истосковавшейся героине не приснился вещий (она была в этом уверена) сон, где Мастер «манит ее рукой, зовет», и она «проснулась с предчувствием, что сегодня наконец что-то произойдет» (1, V, стр. 484-485). Любовь вела ее, зову сердца подчинилась Маргарита, когда шла к той же скамейке в Александровском саду, где год назад сидела она с Мастером и где сейчас Азazelло, подручный Воланда, уговаривает ее прийти «сегодня вечером в гости к одному очень знатному иностранцу». Естественно на это предложение уличного сводника Маргарита возмутилась и обозвала его «мерзавцем». Но Азazelло был терпелив, полунамеками пытался объяснить суть дела. В конце концов Маргарита сдалась: «Перестаньте меня мистифицировать и мучить вашими загадками... Я ведь человек несчастный, и вы пользуетесь этим. Лезу я в какую-то странную историю, но, клянусь, **только из-за того, что вы поманили меня словами о нём**» (выд. нами. – В.3.) (1, V, стр. 221). Союз с дьяволом заключен, Маргарита становится ведьмой, а затем царицей Великого бала у Сатаны. И в этом качестве принимает своеобразный парад продавшихся дьяволу душ: фальшивомонетчиков, изменников, отравителей, убийц, насильников, сводниц, доносчиков, растлителей всех времен и народов – от рим-

ского императора Калигулы до современной московской портнихи-сводницы. И всем должна, глубоко презирая и ненавидя, говорить, тем не менее, дежурные комплименты: «я рада», «я восхищена» и улыбаться. Для нее это была пытка лицемерием, длившаяся почти два часа. Ради Мастера, ради любви пытка. И все же одной из подданных Сатаны она посочувствовала, и на вопрос Воланда «Чего вы хотите за то, что сегодня вы были у меня хозяйкой? Чего желаете за то, что провели этот бал нагой?» она не о своей мечте или боли вспомнила, не для себя попросила, а страдания другого пожелала прекратить: «Я хочу, чтобы Фриде перестали подавать тот платок, которым она удушила своего ребенка» (1, V, стр.273-274).

Но страдания Маргариты, ее сострадание к чужой боли были вознаграждены, хоть она имела право попросить у Воланда только «об одной вещи». Поблагодарив Воланда и попрощавшись, она собралась уходить, когда хозяин преисподней вдруг заговорил: «Не будем наживаться на поступке **непрактичного человека** (выд. нами. – В.З.) в праздничную ночь... Итак, это не в счёт, я ведь ничего не делал. Что вы хотите для себя? – Я хочу, чтобы мне сейчас же, сию секунду, вернули моего любовника, мастера, – сказала Маргарита, и лицо ее исказилось судорогой (1, V, стр. 276).

Воланд совершает здесь воздаяние за бескорыстную любовь, т.е. выступает в совершенно не свойственной дьяволу роли, ибо за любовь обычно воздает Бог. И вторая функция, традиционно принадлежащая Всевышнему, перешла в романе к его антагонисту, хозяину преисподней: разоблачение, наказание всех отступников, презревших Божьи веления. От мелко-травчатых воришек вроде Аннушки и буфетчика из Варьете Андрея Фокича Сокова до сановных чинуш, чиновников и лицемеров – всех этих семплеяровых, берлиозов, латунских. В «вечной теме» вольной или невольной продажи души дьяволу Бог обычно помогает человеку. В конце первой части «Фауста» Гёте именно он оповещает о спасении души Гретхен (Маргариты), а в финале трагедии ангелы выигрывают борьбу за душу Фауста у Мефистофеля, уверовавшего было, что он выиграл пари с самим Всевышним. В «Мастере и Маргарите» Бог не появляется ни как благодетель, ни как мститель, ни как спаситель. Закрепленные в сознании верующих за ним функции здесь парадоксально перешли к Воланду, князю тьмы, покровителю зла. Иначе с чего бы так радоваться искренней, доброй, не желающей никому делать зла, даже не помышляющей о нем Маргарите: «Чёрт, поверь мне, все устроит! Глаза ее вдруг загорелись, она вскочила, затанцевала на месте и стала выкрикивать:

– Как я счастлива, как я счастлива, как я счастлива, что вступила с ним в сделку!» (1, V, стр. 354).

Зло, причиненное Мастеру и его возлюбленной, столь велико, что обращаться за сочувствием и помощью приходится не к Всевышнему, а к

самому повелителю зла; и это с некоторой печалью признает сам Мастер, не пожелавший в свое время поступиться, как большинство других обитателей Дома Грибоедова, этого литературного московского Олимпа, ни талантом, ни совестью для земного преуспевания: «конечно, когда люди совершенно ограблены, как мы с тобой, они ищут спасения у потусторонней силы! Ну, что ж, согласен искать там» (1, V, стр. 356).

В трех ипостасях предстает в романе царь тьмы, черный маг: и как соблазнитель, и как спаситель, и как, это подчеркнем особо, судия. В последнем качестве – наряду с обитателями «светящегося электричеством бессонного этажа» «одного из московских учреждений (читай – Лубянки), ведущими следствие после «знаменитого сеанса черной магии». Их почему-то тоже двенадцать, и ловить они собираются не крупных и мелких проходимцев, разоблаченных стараниями Воланда и его свиты (они для них – пострадавшие), а «негодяев», посмеявшихся нарушить покой и благополучие всех этих семплеяровых, римских, варенух, лихоедеевых, дунчи-лей, босых и могоарычей. Внешне отмщение предстает здесь в форме пакостей респектабельным людям, совершаемых карикатурными Азazelло, Коровьевым и Бегемотом; сам Воланд, заметим, до таких «воздаяний за зло» не снисходит. Он предстает здесь силой более величественной, а потому и выглядит монументальным, непроницаемым, хотя и не без «снижающих» бытовых подробностей вроде большого колена и «ночной длинной рубашки, грязной и заплатанной на левом плече». Он вершит поистине деяния: возрождает брошенную Мастером в огонь рукопись романа о Понтии Пилате, возвращает возлюбленного Маргарите, наказывает наушника и шпиона барона Майгеля и, наконец, по просьбе Маргариты дарит прощение пятому прокуратору Иудеи, римскому всаднику Понтию Пилату, тоже причастному к гибели сына Божьего. Его за трусость при решении судьбы бродяги-философа Га-Ноцри мучает бессонница каждое полнолуние вот уже двенадцать тысяч лун. Тут бесспорно чужие прерогативы присвоил себе Сатана – ведь только Бог может прощать. Так что же, земных носителей зла может карать или миловать не символизирующий добро и справедливость Бог небесный, а всемогущий властитель преисподней Сатана?

Вчитаемся внимательно в финальные страницы романа. Его завершают исполненная в возвышенно-романтическом ключе глава «Прощение и вечный приют» и строго реалистический «Эпилог». Кому даровано прощение и кем? Воланд здесь говорит Мастеру, что его роман о Пилате читали «и сказали только одно, что он, к сожалению, не окончен». И он, Воланд, желает показать автору его героя Пилата. Уже тысячу девятьсот лет сидит он в каменной пустыне в «тяжелом каменном кресле» и видит один и тот же сон, когда спит, что хочет пойти по лунной дороге с арестантом Га-Ноцри и договорить то, что «не договорил тогда, давно, че-

тырнадцатого числа весеннего месяца нисана. Но, увы, на эту дорогу ему выйти почему-то не удаётся и к нему никто не приходит». В такие моменты он «более всего в мире ненавидит свое бессмертие и неслыханную славу» Сострадательная Маргарита требует у Воланда отпустить его, не мучить больше на этой «каменистой безрадостной плоской вершине». «Вам не надо просить за него, Маргарита, потому что за него уже попросил тот, с кем он так стремится разговаривать», то есть Сын Божий. И Воланд здесь – всего лишь орудие его воли, его желания. И все же... Скалистые стены вокруг Пилата рушатся не по мановению руки Воланда, а от голоса мастера, который «сложил руки рупором и крикнул так, что эхо запрыгало по безлюдным и безлесым горам:

– Свободен! Свободен! Он ждет тебя!

Горы превратили голос мастера в гром, и этот гром их разрушил» (1, V. стр.370).

Такова сила искусства, сила таланта – и всеильному Воланду здесь делать нечего больше. Как и в Москве, где он и его команда «натворили» добрых дел, вроде бы навели порядок: предали всеочищающему пламени и квартиру № 50, где проживали два беса земные – Лиходеев и Берлиоз, и дом Грибоедова, обиталище бездарей, завистников и чревоугодников, и подвальчик на Арбате, где так страдали мастер и Маргарита, распугали и согнали со своих мест всех мелких и крупных негодяев. Что поделаешь? Зло земное так велико, а Бог так далеко, что к услугам демона зла приходится прибегать, чтобы восстановить нормальный ход жизни. Надолго ли? Из «Эпилога» мы узнаем, что вновь всплывший наверх «предприимчивый человек» Алоизий Могарыч через две недели после описанных событий «уже жил в прекрасной комнате в Брюсовском переулке, а через несколько месяцев уже сидел в кабинете Римского» (1, V, 380). Ответ, как видим, однозначный.

Так на что же уповает, в вечной тоске по добру, совершенству и гармонии, писатель-гуманист, писатель-философ? Сострадание (Га-Ноцри), любовь (Маргарита) и талант, творчество (Мастер) – вот что может вернуть бытие в нормальную колею, очистить мутную реку жизни, а не «добрые» дела Воланда и его команды. И тогда станет прозрачным иносказание, заключенное в названии романа, верно передающем его философский, бытийный подтекст, его высокий этический пафос. С одним уточнением необходимым. Маргарита ведь воплощает собою не только любовь. Даже выступая на Великом балу у Сатаны в несвойственной ей роли ведьмы, она сохраняет в себе главную нравственную доминанту, что пронизывает христианскую религию, – чувство сострадания к чужой боли.

Теперь, в самом начале века двадцать первого, и внимательному читателю и непредубежденному исследователю видно, каким объективнейшим мыслителем был М. Булгаков, чье творчество стало художественным осмыслением этапов того грандиозного социального эксперимента в России, что начался с октября семнадцатого года. В его прозе и драматургии эксперимент этот облачен в столь же грандиозную онтологическую метафору «России-Дома», сначала разрушаемого до основания, затем восстанавливаемого и, наконец, построенного.

Как мыслитель он отверг роль пасквилянта революции, понимая, подобно его современнику А. Блоку, что она – не зигзаг нелепой истории, а возмездие по счету мужика российского к барину, копившемуся четыре, по крайней мере, столетия. Но как художник он не мог не оплакать гибнущий уклад жизни, в котором вырос и сформировался, разрушение великой империи; эта боль высоким пафосом высвечивает его первые, тематически с гражданской войной связанные произведения. И выше всех обид, социальных конфликтов и идейных разногласий поставил в них действительно вечные, времени и моде не подвластные ценности – семью, дом, Родину. Именно с такой нравственно-этической позиции раскрыта в «Белой гвардии», «Днях...» и «Беге» трагедия и революции и белого движения.

Революционное «помрачение умов» и «разруха в головах» сменилась в начале двадцатых «чисткой сараев» началом строительства нового дома. Противоречивость, сложность, непредсказуемость нового созидания художественное воплощение нашли в повестях «Роковые яйца», «Собачье сердце», в комедии «Зойкина квартира». По глубине и многозначности содержания, совершенству художественной формы первым шедевром зрелого прозаика стала повесть «Собачье сердце». В квартире-лаборатории профессора Преображенского проводится несколько фантастический медицинский эксперимент, при описании которого (в притчевом подтексте повествования) развернута драма общероссийского строительства нового Дома, психологически убедительно представлены все его участники. С появлением Шарикова, заявившего по наущению нового управдома Швондера, свои права на стол и кров, в квартире начался потоп – в миниатюре прообраз всероссийского революционного потопа. Но его последствия быстро ликвидируются совместными усилиями и экспериментаторов, и кухарки, и домработницы, и швейцара, и самого виновника потопа Шарикова. Да, опыт по превращению «милейшего пса» в человека закончился неудачей, но профессор не опускает руки и не отчаивается. Снова и снова он, когда нет приема больных и в Большом не дают «Аиду», сидит в своей лаборатории, все чего-то добивается – достаточно оптимистичный финал повести не вызывает сомнений. Будем помнить: это еще 1925 год и первые плоды нэпа дают основания для такого оптимизма.

Иное настроение преобладает у писателя спустя десять лет, в разгар работы над «Мастером и Маргаритой», где он наблюдает, оценивает и художественно живописует Дом, уже построенный. Картина вырисовывается не просто далекая от оптимизма, а почти апокалиптическая. Новое сооружение достойно только очистительного огня, и в финальных главах романа гибнут в пламени и дом Грибоедова, и квартира 50, и подвальчик на Арбате. Своеобразное пророчество, ставшее страшной реальностью через пятьдесят лет. Новый Дом не устоял, рухнул, потому что построенным оказался на извечно несправедливых началах зависти, корыстолюбия, карьеризма, животного эгоизма, бездуховности. Потому что в нем не нашлось достойного места таланту и творчеству, состраданию и любви, подлинному мастерству и трудолюбию – единственно созидающим и созидательным основам человеческого общежития.

ЛИТЕРАТУРА

1. Булгаков М.А. Собрание сочинений в пяти томах. М., 1990.
2. Булгаков М. Дневники, письма. М., 1996.
3. Верховский А.И. На трудном перевале. М., 1959.
4. Золотоносов М. Взамен кадильного куренья... Дружба народов, 1990, № 11 1990.
5. Кавтарадзе А.Г. Военные специалисты на службе Республики Советов. 1917-1920 гг. М., 1988.
6. Лакшин В.Я. Предисловие к повести «Собачье сердце». Знамя, № 8. 1987.
7. Петелин В.В. М. Булгаков. Жизнь. Личность. Творчество. М., 1989.
8. Соколов Б.В. Булгаковская энциклопедия. М., 1996.
9. Соколов Б.В. Михаил Булгаков. М., 1991.
10. Соколов Б.В. Три жизни Михаила Булгакова. М., 1997.
11. Чудакова М.О. Жизнеописание Михаила Булгакова. М., 1988.
12. Яновская Л.М. Творческий путь М. Булгакова. М., 1983.

«...ТАЛАНТ ДВОЙНОГО ЗРЕНИЯ»

(Страницы творческой биографии А.П. Платонова, 1899-1951)

У истоков

Андрей Платонов – писатель редкой судьбы. При жизни его почти не печатали, потому что именно ему в русской литературе XX века удалось представить наиболее полную картину бесправия, нравственных страданий, нищеты народа. И это тогда, когда Советская власть, провозгласив свободу, равенство, братство, обозначив перспективу общественного развития, начала строительство основ социализма, когда отдельные литературные произведения воспевали «светлое будущее», превратившись, по сути дела, в иллюстрации к документам партии и правительства.

Наследник идей К.Э. Циолковского, Н.Ф. Федорова, В.В. Розанова, продолжатель традиций Н.В. Гоголя, Л.Н. Толстого, Ф.М. Достоевского, традиций народной культуры, Андрей Платонов увидел в Октябрьской революции не только социальные перемены. Она стала для него началом нового мироустройства, дерзкой попыткой изменить всю окружающую действительность, освободить человечество от трагедий прошлого, от бессмыслицы существования и «неправды смерти», привести его к счастью, истине. Писатель верил, что «мы упорно идем из грязи... Гений рождается из дурачка» (1, стр. 7), ибо «нигде человеку конца не найдешь и масштабной карты души его составить нельзя» (2, стр. 58), в ней «есть тот же огонь, каким зажжено солнце... такие и еще большие пространства, какие лежат в межзвездных пустынях» (3, стр. 117). Вполне объяснимо поэтому желание молодого Платонова ускорить социалистические преобразования путем радикальных мер. Вот одно из его высказываний 20-х годов: «Дело революции – уничтожить личности и родить их смертью новое живое существо – общество, коллектив, единый организм земной поверхности» (4).

Впоследствии писатель откажется от подобных суждений, хотя сохранит верность революционным идеалам, широту взгляда на них. Постоянно возвращаясь к своим сокровенным мыслям, конкретизируя, углубляя, развивая их, он придет к выводу, что «социализм можно трактовать как трагедию напряженной души» (5, стр. 47), поскольку на путях исторического развития «человек меняется медленнее, чем он меняет мир» (5, стр. 48). Не борьба против социалистических преобразований (будь то ленинские или сталинские) (6, стр. 162), даже не «художественная» ревизия форм и способов управления обществом, которые использовали большевики (7), а мучительные размышления о том, почему идеи, провозгла-

шенные революцией, в процессе их реализации терпят крах, почему люди по-прежнему бесправны, далеки от истины «общего и частного существования», определяют смысл, направление и характер его творческих поисков.

Совершенно ясно, что такая философская, эстетическая, этическая позиция Платонова противоречила логике тогдашней общественной жизни, она подрывала основы официального искусства. По мнению властей и партийной критики, писатель должен был отказаться от «двусмысленного», «реакционного» (18) творчества.

Андрей Платонович Платонов (наст. фамилия Климентов) родился в 1899 году. Его «малая родина» – Ямская Слобода на окраине старинного русского города Воронежа, раскинувшегося на просторах российского Черноземья, среди скифских могильных курганов. Платонов – не литературный псевдоним, а новая фамилия, образованная от имени отца, в прошлом ничем не выделявшегося среди других мастерового, а при Советах ударника, Героя Труда Платона Климентова. Писатель принял её в 20-е годы.

Детство у Платонова было коротким и трудным. Старший сын в многодетной семье (11 детей), он пошел на производство с 13-ти лет. Круто изменил его жизнь Октябрь 1917 года. Рабочий-слесарь Платонов поступил в Воронежский политехникум, начал печататься в местных газетах и журналах. В 1920 году на общем собрании был принят в Коммунистический союз журналистов. Когда шла борьба с Деникиным, ему пришлось работать помощником машиниста на паровозе, затем воевать в Частях Особого назначения. Демобилизовался Платонов после болезни в 1921 году. Тогда же в Воронеже вышла в печати книга его публицистики «Электрификация». Прославился он в родном городе и как поэт. Часто выступал с чтением стихов в рабочих, студенческих аудиториях, в кафе «Железное перо». Через год издательство «Буревестник» выпустило в Краснодаре сборник его стихов «Голубая глубина», который получил положительную оценку В.Я. Брюсова.

Сначала удача сопутствовала Платонову. Он мог сделать служебную карьеру: к 1927 году молодой писатель закончил политехнический институт, два курса историко-филологического факультета, стал известным инженером-мелиоратором, был приглашен на работу в Москву. В этом же году Платонов опубликовал книгу рассказов и повестей «Епифанские шлюзы». Однако он отдал предпочтение литературе. За сборником «Епифанские шлюзы» последовали еще два: «Сокровенный человек» и «Луговые мастера». Они во многом повлияли на творческую судьбу Андрея Платонова.

В книге «Епифанские шлюзы» заметно выделялись повести: «Город Градов», «Епифанские шлюзы» и рассказ «Песчаная учительница». По-

весть «Город Градов» направлена против бюрократии, которая быстро «проросла сквозь революцию». Центральная фигура повести – Иван Федорович Шмаков, заведующий подотделом губернского земельного управления. Занимая столь скромную должность, Шмаков возомнил себя философом и написал трактат: «Записки государственного человека». Он не сомневался, что «когда-нибудь его труд делается мировым юридическим сочинением» (9, стр. 251). В «оскуделом городке» Градове, где люди жили крайне бестолково, «даже чернозем травы не родил», заведующий подотделом основал философскую школу.

Научные открытия Шмакова сводились к тезису: «Бюрократ есть зодчий грядущего социалистического мира» (9, стр. 252). По его мнению, «бюрократия имеет заслуги перед революцией: она склеила расползавшиеся части народа, пронизала их волей к порядку», наконец, она «проконтролировала людей настолько», что у них, «порочных по существу», «нравственность сделалась привычкой» (9, стр. 254).

Все же не суждено было градовскому философу внедрить в жизнь свои идеи. Он, подорвав здоровье на очередном труде «Принципы обезличения человека, с целью перерождения его в абсолютного гражданина с законно упорядоченными поступками на каждый миг бытия», умер, а город Градов при слиянии четырех губерний в одну область перевели в «заштатный». Таким финалом повести Платонов выразил надежду на то, что при социализме будет уничтожен бюрократизм и возникнут все условия для развития личности.

Повесть «Епифанские шлюзы» отражает исторические факты. В ней рассказывается о том, что в XVIII веке в одном из отдаленных уголков России, Епифане, Петр I задумал провести водный путь меж Окою и Доном – к Черному морю, чтобы «сплотить каналами великие реки и плавать по ним сплошь от персов до Санкт-Петербурга и от Афин до Москвы, а также под Урал, на Ладогу, в калмыцкие степи и далее» (9, стр. 170).

Начинается повесть письмом Вильяма Перри из Петербурга в Нью-кестль к его брату Бертрану. В письме Вильям Перри, инженер, проработавший в России четыре года на строительстве шлюзов, «дабы сделать реку Воронеж судоходною до самого города», уведомляет брата, что вскоре он вернется в «родимую Англию», а ему советует приехать лет на пять в Россию, где «надобны инженеры» и где можно получить «за труды» такое вознаграждение, которое позволит «кончить жизнь на родине в покое и достатке».

Вильям Перри, сообщая брату о Российском государстве, о народах, населяющих его, о Петре I, рассуждает поверхностно, с точки зрения самоуверенного европейца. Эталоном для него является английский образ жизни. Вот выдержки из его письма: «Россы мягки нравом, послушны и терпеливы в долгих и тяжких трудах, но дики и мрачны в невежестве сво-

ем..., царь Петер весьма могучий человек, хотя и разбродный и шумный понапрасну. Его разумение подобно его стране» (9, стр. 169).

Оказавшись в России, Бертран Перри, главный инженер-строитель Епифанских шлюзов, увидел ее иначе, чем Вильям. Он убедился, что Россия – цивилизованная страна, хотя ее цивилизация другая, нежели европейская. Россия, как и Европа, развивается. Каждая из них идет своим историческим путем. Не надо слишком торопить время, подталкивать жизнь, навязывать ей нечто искусственное, вносить в нее то, что не соответствует национальным традициям и духовным устремлениям русского народа. В противном случае последствия непредсказуемы. Так, в повести «Епифанские шлюзы» дерзкий план Петра I пробиться к Черному морю провалился. И природа воспротивилась ему.

Нет сомнения, что Андрей Платонов, обращаясь к деятельности молодого Петра I, сопоставлял ее с практикой социалистического строительства, в глубинах истории искал ответы на вопросы, которые тогда не давали ему покоя. И странно, что советская критика сначала отнеслась равнодушно к повести, позднее же она воспринималась как сатира «на якобы дутые проекты Октябрьской революции» (10).

По идейной направленности близок повести «Епифанские шлюзы» рассказ «Песчаная учительница». Его героиня – двадцатилетняя учительница Мария Нарышкина – попадает по назначению «в дальний район – село Хошутово, на границе с мертвой среднеазиатской пустыней» (9, стр. 55). В Хошутове насчитывалось несколько десятков дворов, почти занесенных песком. Люди жили бедно, «с полным равнодушием ко всему на свете».

Мария Никифоровна предприняла попытку пробудить у них интерес к жизни. Чтобы добиться этого, она объявила войну «мертвой природе». Убедившись, что приезжая учительница делает полезное дело, жители Хошутова вместе с ней повели наступление на пески. Прошел год, и, благодаря их общим стараниям, Хошутово было не узнать: зазеленели посадки, орошаемые огороды, около школы «красовался питомник», «зауютились усадьбы». Сельчане тоже изменились: выглядели «сытее, спокойнее», научились из прутьев шелюги не только плести корзины, но и «стулья, столы, прочую мебель», тем самым зарабатывая деньги, дети регулярно посещали школу.

На третий год пребывания Марии Нарышкиной в Хошутове сюда прискакали кочевники со своими стадами, потому что Хошутово находилось в кольце их переселения, и «ничего не осталось ни от шелюги, ни от сосны». На возмущение Марии Никифоровны вождь кочевников ответил словами: «Степь наша, барышня. Зачем пришли русские? Кто голоден и ест траву родины, тот не преступник» (9, стр. 59).

Мария Нарышкина поняла, насколько суровы законы пустыни и сложна жизнь племен, населяющих ее, как «безысходна их судьба и судьба русских поселенцев». Поэтому, отправляясь по просьбе завокроно в глухое селение Сафату, она, скромная рядовая труженица, знала, что опять будет постепенно и терпеливо обучать кочевников «культуре песков», открывать им свет новой цивилизации, не разрушая вековых традиций пустыни.

Название рассказа имеет широкое толкование: оно связано с сюжетной линией, кроме того, несет в себе философский подтекст. По Платонову, обустроить окружающий мир, найти смысл «частного и общего существования» доступно человеку при любых условиях («на песке»), если есть такие люди, как Мария Никифоровна Нарышкина.

Сборники «Сокровенный человек» и «Луговые мастера» расширили тематику творчества Андрея Платонова. Например, повесть «Ямская слобода» посвящена теме «маленького человека». У Платонова традиционный для русской литературы образ «маленького человека» переосмыслен.

Платоновский Филат, герой «Ямской слободы», в отличие от старших братьев (Самсона Вырина, Акакия Акакиевича Башмачкина, Макара Девушкина и др.) – «человек без памяти о своем родстве» (9, стр. 203). Он всего лишь «сподручный парень» мещанина Захара Васильевича Астахова, «всей слободе заплатка». Живет Филат различными слободскими работками: поправляет плетни, помогает в кузнице, замещает пастуха, нянчит грудных детей, убирает нечистоты из отхожих мест. Его заветная мечта предельно скромна – приобрести лошадь и дроги с ассенизационной бочкой.

Кажется, что в Филате едва тлеет огонь жизни. Он не обижается на окружающих за оскорбления и насмешки, а тихо, безропотно сносит обиды. Действуя же в привычной среде, Филат проявляет сноровку, умение. Он чист душой, искренен, бескорыстен, совестлив, честен, деликатен в общении, способен оценить благородные человеческие поступки, близок к природе.

Писатель подчеркивает, что Филат нужен людям такой, какой он есть, нужен Ямской слободе, ибо, по Платонову, всякий человек – величайшая ценность, неповторимая индивидуальность. Без него «народ неполный».

1929 год принес Андрею Платонову много огорчений. Он опубликовал в журнале «Октябрь» рассказы «Усомнившийся Макар» и «Государственный житель», в которых поднимал вопрос о взаимоотношении личности и государства. Рассказ «Усомнившийся Макар» попал в руки к Сталину и не понравился ему. Вскоре об этом стало известно среди деятелей советской литературы и о Платонове «заговорили». Фадеев, в частности, писал Землячке: «Я прозевал недавно идеологически двусмысленный рассказ А. Платонова «Усомнившийся Макар», за что мне поделом попало от Ста-

лина, – рассказ анархистский» (11). В статье «О целостных масштабах и частных макарах» генеральный секретарь РАПП Авербах причислил Платонова к «правому уклону» (12). А известный тогда критик Р. Мессер так отозвалась об авторе рассказа «Усомнившийся Макар»: «Творческий метод Платонова реакционен, реакционна его классовая идеология, идеология той части интеллигенции, которая стоит перед пролетарской революцией и не видит ее подлинного смысла» (13, стр. 68).

Андрей Платонов недоумевал, в чем его вина, почему его обвиняют в политической, классовой близорукости, во враждебности к существующему режиму. Надеясь сохранить возможность печататься, возможность открытого диалога с читателем, он в статье «Возражение без самозащиты» назвал свои рассказы «Усомнившийся Макар» и «Государственный житель» творческой ошибкой (14).

Его «раскаяние» ничего не изменило. Произведения Платонова все реже и реже появлялись в печати, хотя он продолжал успешно работать. За сравнительно короткий срок им были написаны: роман «Чевенгур» (1929), повести «Котлован» (1930), «Впрок» (1931), «Ювенильное море» (1934), «Джан» (1934).

«Чевенгур» и «Котлован»

«Чевенгур» – самое крупное произведение Андрея Платонова. Его следует считать важной вехой в творческой биографии писателя: думается, как раз в нем талант Платонова нашел наиболее законченное выражение.

Автор затратил много сил, чтобы увидеть напечатанной свою «главную книгу». Сохранились его письма к А.М. Горькому с просьбой оказать помощь в публикации «Чевенгура».

Роман, созданный в 1929 году, так и не вышел в печати. Правда, отдельные его страницы появились в шестом номере журнала «Новый мир» за 1928 год; в том же году Платонов смог пристроить начало «Чевенгура» в четвертой и шестой книжках журнала «Красная Новь» как рассказы: «Происхождение мастера», «Сын рыбака». Объединив оба рассказа, он выпустил в 1929 году повесть «Происхождение мастера». Полная публикация «Чевенгура» в Советском Союзе была осуществлена в 1988 году, то есть спустя 59 лет после его создания. За рубежом роман напечатали раньше: во Франции в 1972 году; в США – в 1978. Поэтому его изучение началось за границей (15).

Роман «Чевенгур» относится к тем произведениям Платонова, к которым критика проявляла и проявляет пристальное внимание. Мнения о нем противоречивы. Некоторые исследователи видят в романе всего лишь определенный этап философских увлечений Платонова (16), другие считают его «художественной» ревизией методов и приемов претворения в

жизнь идеи социализма (7). Нам кажется, что довольно оригинален подход к осмыслению «Чевенгура» у В. Чалмаева (6). Жаль только, что попытка конкретно-исторического анализа, интересные наблюдения критика подчас сбиваются на желание доказать, что автор «Чевенгура» был преданным поклонником ленинского плана построения социализма и сомневался в успехах сталинских реформ.

Андрей Платонов в романе «Чевенгур» нарисовал во всем многообразии Советскую Россию 20-х годов, великую страну, разбуженную революцией, где миллионы людей, одержимых верой в светлое будущее, активно включились в решение наиважнейших общественных проблем, но сразу столкнулись с социальной агрессивностью, жестокостью, беззаконием, обезличкой, стремлением искоренить во что бы то ни стало традиционный жизненный уклад, основы национальной духовной культуры.

Закономерно, что такую историческую конкретность писатель раскрыл в философском аспекте: социальное и бытовое у него переплетаются с бытийным. Герои Платонова, размышляя о судьбе революции, о путях к социализму, о классовой борьбе, об организации производства и труда, о системе распределения материальных благ, о семейных отношениях и т.д., размышляют о сущности жизни и смерти, о месте и назначении человека на земле, о таинствах природы. Они существуют и в реальном мире, и в мире ирреальном. Закономерно, что философские идеи романа восходят к учению Н.Ф. Федорова, которое было связано с народным мироощущением, а также отражало запросы, направление развития научных знаний конца 20-х - начала 30-х годов (открытия Н.К. Кольцова, С.А. Воронова, И.Н. Казакова и др.) (17).

Стремясь «честной картиной начала коммунистического общества» помочь утверждению социалистических идеалов, Андрей Платонов в качестве главного героя выдвинул правду, а действие в основном перенес в степной уезд Чевенгур, где, по мнению чевенгурцев, уже воплотилась реальная мечта об идеальном человеческом обществе. Нельзя не согласиться с той «расшифровкой» слова «чевенгур» («чева» – лаповище, обносок лаптя; «гур» – шум, гул), которую предложил М. Геллер (18, стр. 27). Хотя смысловое содержание названия романа, конечно, глубже, значительнее.

У Платонова носителем правды выступает народ. Он вершит историю, на его плечи ложатся трудности исторических перемен. Народ в «Чевенгуре» – «природная сила», жизненно активная, многоликая, обладающая огромным духовным потенциалом. Да и советский строй, система невиданных ранее общественных отношений мыслятся здесь как «царство множества природных невзрачных людей» (19, стр. 169).

Автор полагает, что их надо умело вести вперед, и они смогут воплотить в жизнь все свои потенциальные возможности. Верно о народе

отозвался Прошка Дванов: «Они тебе весь мир во имя всемирной революции босиком пройдут» (19, стр. 291)!

Поэтому неразумно и опасно держать народ в нищете, в невежестве, в неведении, на уровне слухов и небылиц. Даже Саша Дванов смутно представляет себе, что такое коммунизм. По его убеждению, это нечто «всемирное и замечательное, мимо всех забот» (19, стр. 259); Степан Копенкин верит, что «наступит немедленный коммунизм», если он вместо иконы Богородицы зашьет в шапку портрет Розы Люксембург.

По-своему логично, что созидать «райскую жизнь» чевенгурские жители начали с того, что перестали трудиться. Они решили, что труд и любое усердие принадлежат прошлому, выдуманы эксплуататорами, оттого вредны. «Для труда, – заявляют чевенгурцы, – нужды нет! Работает база солнца, без науки... Наука только развивается, а чем кончится – неизвестно» (19, стр. 126)! Лидер чевенгурской бедноты Чепурной наставляет ее: «Зря долбите ... Вы сейчас камень чувствуете, а не товарищей. Труд рождает стерву противоречия наравне с капитализмом» (19, стр. 186).

Платонов показывает, как легко обмануть, подчинить своей воле, заставить поверить во что угодно народ, который давно привык к несчастью. Чевенгурцы, голодные, лишенные элементарных жизненных условий, устраивают субботники, чтобы переташить «на себе с места на место» дома и сады. Они довольные всем, потому что исчезли богатые, стало вроде бы явью долгожданное равенство. Обитателям Чевенгура «во имя коммунизма» приходится отказываться и от привычного, веками устоявшегося: семьи, домашнего очага, личного имущества. Они вынуждены согласиться с Чепурным и Прошкой Двановым, что идеальному человеческому общежитию, каким является Чевенгур, чуждо «обильное счастье».

В порядке классовой борьбы чевенгурцы устраняют «вражеские силы», истребляют всю буржуазию, всю «остаточную сволочь». Успех этой операции таков, что приходится в обезлюдевший городишко приглашать «прочих». Но разоренный, пустынный, одичавший Чевенгур не пугает его коренных жителей, ради «вечной правды» она готова на новые жертвы. И лишь старик Яков («из прочих») благоразумно заявляет: «Лучше жить на ошибке, раз она длинная, а правда – короткая» (19, стр. 310).

Руководители Чевенгура – Чепурной и Прошка Дванов тоже ничего не знают о коммунизме. В своих действиях и поступках они опираются на личную инициативу и собственные представления. Несмотря на то, что Чепурной предан социалистической революции, а Прошка Дванов использует ее завоевания в корыстных целях, оба они, надеясь побыстрее «организовать всех в одно покорное семейство», чтобы «помаленьку давать счастья», творят зло, усугубляют народную трагедию.

Не случайно Чевенгур, прославившийся «городом Солнца», и притягивает к себе таких правдоискателей, как Саша Дванов, Степан Копенкин, и

отталкивает их. Страстные борцы за социализм, они надеялись встретить в Чевенгуре «царство свободы», однако что-то их смущало, заставляло сомневаться, что тут та жизнь, о которой они мечтали, то есть тут «всему конец». Например, Степан Копенкин не заметил в Чевенгуре «той трогательной, но твердой и нравоучительной красоты среди природы, где бы могла родиться вторая маленькая Роза Люксембург, либо научно воскреснуть первая, умершая в германской буржуазной земле» (19, стр. 348). Вот почему, погибая в бою за Чевенгур, он сожалел, что «задержался» в нем, а «Роза будет мучиться в земле одна» (19, стр. стр. 364).

Саша Дванов, романтик, фантазер, мечтатель, «жил Чевенгуром», «существовал одними ежедневными людьми – тем же Копенкиным, Гопнером, Пашинцевым, прочими, но постоянно тревожась, что в одно утро они скроются куда-нибудь или умрут постепенно» (19, стр. 276). Он думал «две мысли сразу и в обеих не находил утешения» (19, стр. 360). Символичен его уход из земной жизни. Вслед за отцом, рыбаком, искателем истины, утопившим себя, чтобы разгадать тайну смерти, Саша Дванов отправляется в озеро Мутево.

Крах чевенгурской коммуны неизбежен. Его предсказывает смерть ребенка у нищенки, пришедшей в Чевенгур вместе с «прочими». Недаром Чепурной, стоя у тела ребенка, лежащего «в бедной единственной рубашке своего класса», с надеждой спрашивал: «Так и не вздохнул? Не может быть – не прошлое время» (19, стр. 224). Важно заметить, что Чепурной ушёл от нищенки все же «довольный тем, что мальчик хоть во сне, хоть в уме матери пожил остатком своей души, а не умер в Чевенгуре сразу и навеки» (19, стр. 227).

Окончательное падение Чевенгура произошло, когда на него нахлынули казаки, кадеты на лошадях: «Стало пусто и скучно, только близ кирпичного дома сидел Прошка и плакал среди всего доставшегося ему имущества» (19, стр. 366).

В литературе о Платонове гибель Чевенгура объясняется неоднозначно. Одни исследователи видят причину его гибели в том, что «бюрократия не вынесла города вне ее власти» (18, стр. 37), другие, – что «идея оказалась опробованной» (16, стр. 83), третьи, – что это результат противоречивого следования писателя философии Н.Ф. Федорова (15).

Нам представляется, что крах Чевенгура – это торжество «идеи жизни». В сущности, повествование в романе заканчивается на оптимистической ноте: в Чевенгур приходит старый мастер Захар Павлович. На его просьбу привести Сашу Дванова отзывается Прошка, отказавшись от денег за услугу: «Даром приведу». И пошел искать.

Повесть «Котлован» продолжает разрабатывать мотивы, идеи, образы романа «Чевенгур». В ней отражена жизнь советской страны в 30-е годы, когда социалистическое строительство развернулось по всему фронту

и обрело реальные очертания в индустриализации, коллективизации и культурной революции. Андрей Платонов показал в повести те преобразования, у истоков которых стоял В.И. Ленин.

Его герой Воцев, получив расчет «с небольшого механического завода, где он добывал средства для личного существования», попадает на стройку, затем в деревню как представитель рабочего класса, чтобы, по словам Платонова, начать классовую борьбу против деревенских пней капитализма» (2, стр. 227).

Воцев – не бездумный исполнитель распоряжений и постановлений Советской власти, а философ, правдоискатель. Своя судьба ему «не загадка», он пытается разобраться в «плане общей жизни», чтобы «повысить производительность труда» (2, стр. 175).

Не демонстрируя свою оппозиционность новому режиму, не бунтуя, Воцев принимает его как историческую данность. Воцев, как и Саша Дванов, близок и дорог автору.

В платоноведении стало почти традицией писать о «печальном завершении обеих линий – «котлованной» и «колхозной», об «утрате будущего» (20, стр. 45). Разумеется, Андрей Платонов не скрывал, чем обернулись для советского народа индустриализация и коллективизация. В повести мы найдем и жестокую классовую борьбу, и массовые репрессии, и рабский труд, и казенный энтузиазм, и отлаженную бюрократическую машину. Однако это, с точки зрения писателя, не означало, что будущее бесперспективно.

Вместо заключения

В 1931 году Андрею Платонову посчастливилось опубликовать в журнале «Красная новь» повесть «Впрок». Это вызвало новую волну нападок на писателя. Красноречивыми были заголовки тогдашних статей о нем: «Об одной кулацкой хронике» (А. Фадеев), «Пасквиль на колхозную деревню» (Д. Ханин), «Под маской» (П. Березов), и др. Делалось всё, чтобы произведения Платонова не печатались.

Действительно, в конце 30-х - начале 40-х годов изредка попадали к читателю со страниц журналов его рассказы: «Третий сын», «Такыр», «Фро», «В прекрасном и яростном мире». Но и они подталкивали отдельных критиков к таким статьям об Андрее Платонове, в которых заявлялось, что «Платонов не народен»..., что в его книгах «не нашли отражения истинные чаяния и огромные творческие силы русского народа», что «Платонов антинароден, поскольку истинные качества русского народа извращены в его произведениях» (21). Какое самообладание и веру в себя надо было иметь автору «Чевенгура» и «Котлована», чтобы сохранить свой оригинальный талант, не разменять его на полуправду.

В годы Великой Отечественной войны творческая жизнь Андрея Платонова складывалась внешне довольно благополучно. Корреспондент газеты «Красная звезда», он вел открытый диалог с читателем, издал четыре сборника: «Одухотворенные люди», «Рассказы о Родине», «Броня», «В сторону заката солнца», но его творчество постоянно контролировалось. В лучшем случае Платонов мог описывать те или иные батальные сцены, эпизоды так называемого героического плана. Если он претендовал на свое толкование каких-либо военных событий, сразу подвергался критике, а написанное квалифицировалось как «нагромождение странностей» (22, стр. 51). Особую неприязнь у критиков вызывали произведения, в которых Платонов размышлял о духовно-нравственном состоянии общества, пытался определить, каким оно станет после войны.

Писатель своим «двойным зреньем» видел, что непросто будет советским людям устроиться в послевоенной жизни: война изменила их. Слишком дорогой ценой заплатив за победу, они и возмужали, и понесли серьезные нравственные потери. А это, конечно, скажется на судьбе нации, Родины. Время подтвердило, что Платонов был прав («Возвращение», «Добрый Кузя», и др.).

По окончании войны Андрей Платонов мечтал выпустить книгу «Вся жизнь», но ее издание сорвалось в связи с серией постановлений ЦК партии, последовавших за докладом Жданова о журналах «Звезда» и «Ленинград».

Последним произведением Платонова была пьеса «Ноев ковчег». Она поступила в редакцию журнала «Новый мир» в январе 1951 года, после смерти писателя. Главная проблема, поставленная в ней, – проблема человеческого взаимопонимания, исключительно важная для нашего XX века.

ЛИТЕРАТУРА

1. Андрей Платонов. Голубая глубина. Краснодар, 1992.
2. Андрей Платонов. Повести и рассказы (1928-1934 годы). М., 1988.
3. ЦГАЛИ. Ф.2124, оп.1, ед. хр. 117.
4. А. Платонов. Заметки. «Воронежская коммуна», 1921, 4 декабря.
5. Архив Горького. Ф. 12, оп. 25, ед. хр. 47.
6. В. Чалмаев. Андрей Платонов. М., 1989.
7. В. Верин. «Я же работал совсем с другими чувствами». «Литературная газета», 1988, 27 апреля.
8. См.: ЦГАЛИ. Ф. 23, оп. 7, ед. хр. 13; «На литературном посту», 1929, кн. 21-22; «Звезда», 1930, № 4.
9. Андрей Платонов. Избранные произведения. М., 1983.

10. В. Стрельникова. Разоблачители социализма. О подпольщиках. «Вечерняя Москва», 1929, 28 сентября.
11. ЦГАЛИ. Ф. 23, оп. 7, ед. хр. 14.
12. См.: «На литературном посту», 1929, кн. 22.
13. См.: «Звезда», 1930, № 4.
14. ЦГАЛИ. Ф. 2124, оп. 2, ед. хр. 24.
15. Е. Толстая-Сегал. Идеологические контексты Андрея Платонова. Русская литература, IX. Амстердам, 1981; М. Геллер. Андрей Платонов в поисках счастья. Париж, 1982.
16. С. Семенова. Мытарства идеала. «Новый мир», 1988, № 5.
17. См.: Н. Кольцов. Омоложение организма. «Правда», 1924, 14 ноября; Сб. «Омоложение». М., 1924.
18. М. Геллер. Андрей Платонов в поисках счастья. Париж, 1982.
19. Андрей Платонов. Чевенгур. М., 1989.
20. Русская литература XX века (учебник для 11 класса общеобразовательных учреждений), ч. II, под ред. В.П. Журавлева. М., 1998.
21. См.: А. Гурвич. В поисках героя. – М.-Л., 1938.
22. Ю. Лукин. Неясная мысль. «Правда», 1943, 8 июля.

В. Поклонская

«...ВЕРНЫМ БЫТЬ НАРОДУ»

(А.Т. Твардовский. Вехи творческого пути. 1910-1971)

«Сыновней призванный любовью»

Пути и поиски поэзии XX века, столь богатой своими открытиями, достижениями, тесно связаны с именем Александра Трифоновича Твардовского. Его творчество правдиво, совестливо, высокохудожественно. Он имел полное право сказать о себе:

Моя опора и защита,
И песнь моя –
Народ родной! (10, т. 2, с. 39)

А.Т. Твардовский не только великий народный поэт, но и вдумчивый, интересный критик, замечательный редактор, известный общественный деятель. Слава, которая пришла к нему рано, сопровождала его всегда, при этом жизненная и творческая судьба его довольно непростая. Думается, точно почувствовал драму Твардовского Ф. Абрамов, записавший 4 сентября 1978 года в своем дневнике: «В Твардовском жил комсомолец, решительно

порвавший с отцом. Все мы (мое поколение) – верили. У Твардовского – вера еще больше. Раскулаченная семья. Затем блага. Член правительства. Смерть Сталина. 1956 год. Открылись глаза... Духовная эволюция Твардовского – это эволюция народа, нескольких поколений» (1, стр. 371).

Твардовский – поэт-новатор. Важно, что созданная им поэтическая действительность гармонично сочетала в себе опыт предшественников и новые средства художественного изображения. Его позиция такова:

Нет ничего, что раз и навсегда
На свете было бы выражено словом (10, т. 3, стр. 206).

Глубоко прав критик А. Македонов, утверждая, что «ход новизны» в поэзии Твардовского определялся «не по принципу излома или разрыва, а по принципу концентрического расширения, обогащения при сохранности главного» (8, стр. 55). На этом построена у Македонова и периодизация творчества Твардовского: 1925-1932; 1933-1939; 1940-1945; 1946-1961; 1961-1971 (там же, стр. 56).

Родился Александр Твардовский в крестьянской семье на Смоленщине, на хуторе Загорье. В первой автобиографии, помеченной 1946-ым годом, поэт отмечал: «Язык, на котором я говорил в детстве, был близок к белорусскому. Впоследствии, познакомившись с образцами белорусской литературы и фольклора, услышав живую речь Белоруссии, я почувствовал их как нечто родное мне. Следы этой языковой стихии нетрудно обнаружить во всем, что написано мною в стихах и прозе (10, т. 1, стр. 20).

Хутор Загорье – это «клочок земли – десять с небольшим десятин», приобретенный отцом будущего поэта «через Поземельный крестьянский банк с выплатой в рассрочку» (там же, стр. 19). Земля, заросшая лозняком, ельником, подзолистая, кислая, была незавидной, но семья Твардовских дорожила ей до святости, а детям с малых лет внушались любовь и уважение к ней. Отсюда – то и отправится Твардовский в необъятный мир искусства, к его вершинам, сохранив в душе на протяжении всего своего творческого пути верность к корневым истокам народной жизни, где

Зеленое подворье
У самого крыльца,
По грядкам – мак махровый,
Подсолнух, лук, морковь.
На полдень сад плодовый:
Пять яблонь – пять сортов...
В овине хлеб сушили,
Брели за бороной.
Ходили, как большие
С руками за спиной (там же, с. 200-201).

Здесь, на хуторе Загорье, помогая родителям «по хозяйству», «работая с отцом в кузнице», совсем юный Твардовский приобщился к книге, которая «не являлась редкостью в домашнем обиходе» (там же, стр. 20). По признанию поэта, «целые зимние вечера часто отдавались чтению вслух. Первое знакомство с «Полтавой» и «Дубровским» Пушкина, «Тарасом Бульбой» Гоголя, популярнейшими стихотворениями Лермонтова, Некрасова, А.К. Толстого, Никитина произошло таким именно образом... Отец на память знал много стихов, умел петь. При случае певал целиком «Коробейников» Некрасова. Мать была очень впечатлительна и чутка» (там же, стр. 22).

Первые поэтические строчки Александр Твардовский создал рано, «до овладения первоначальной грамотой» (2, стр. 17). Так как в Загорье не было школы, да и семья не располагала средствами, чтобы учить двух старших сыновей, было решено отправить в школу старшего, Константина. Под руководством Константина начал успешно заниматься и Александр, благодаря чему он через год поступил сразу в третий класс ближайшей Ляховской школы, после ее закрытия учился в Егорьевской, в 1923-1924 годы – в Белом Холме. Хотя ему удалось закончить всего лишь шесть классов, он резко выделялся среди сверстников начитанностью, способностями, уже в то время пользовался уважением у товарищей и одноклассников (там же, стр. 6, 15).

Духовное становление Твардовского происходило очень быстро. Отдельные его стихи знали во всей округе, он писал в местную печать заметки о субботниках, о работе изб-читален, школ, сельсоветов, о распространении книг и газет, о благоустройстве советской деревни. В 1924 году вступил в комсомол, а летом 1925 года было напечатано в газете «Смоленская деревня» его первое стихотворение «Новая изба»:

Пахнет свежей сосновой смолою,
Желтоватые стены блестят.
Хорошо заживем мы с весною
Здесь на новый, советский лад.

А в углу мы «богов» не повесим,
И не будет лампадка тлеть...
Вместо этой дедовской плесени
Из угла будет Ленин глядеть! (2, с. 87).

Твардовский потом не включал это стихотворение в сборники, тем не менее оно, еще весьма декларативное, отличалось искренностью чувств, точностью наблюдений, верой в необходимость происходящих в деревне перемен. На смену «Новой избе» вскоре пришли «Урожай», «Родное»,

«Весенние строчки», «Матери», «Ночной сторож», «Перевозчик» и др. В них говорилось о скупых радостях сельской жизни, когда «до заморозка в город не пробиться сквозь болотный полукруг», о «ворохе мужиковских дум», о поэзии крестьянского труда:

На душе простор – веселье,
Непечатый счастья край...
Валит хлеб златой метелью.
Здравствуй, новый урожай (10, т. 1, с. 6).

В начале 1928 года Александр Твардовский приехал в Смоленск. Изменился его быт, изменилось окружение. Благоприятное влияние на него тогда оказал Исаковский, поэт-земляк, активный сотрудник газеты «Рабочий путь» и руководитель САПП (Смоленская ассоциация пролетарских писателей). В Смоленске Твардовский узнал, что его родители, братья, сестры раскулачены и отправлены на Урал. Жилось ему трудно, но Твардовский, принимая «за источник существования грошовый литературный заработок» и «обивая пороги редакций», учился в Смоленском педагогическом институте, занимался творческой работой, упорно постигая секреты поэтического мастерства. Это заметно в таких стихотворениях, как «Уборщица», «Гость», «Бубашка», «Усадьба», где язык молодого поэта приобрел точность и выверенность, а разговорная, бытовая интонация естественно сочеталась с живописью словом, картинностью.

Не случайно с 1928-1929 гг. имя Александра Твардовского начало появляться в центральных изданиях, и он в 1929 году предпринял попытку перебраться в Москву. Вскоре, правда, пришлось вернуться в Смоленск, но его поэтический голос уверенно набирал силу. Позднее он вспоминал: «Отрываясь от книг и учебы, я ездил в колхозы в качестве корреспондента областных газет, вникал со страстью во все, что составляло собою только что складывающийся строй сельской жизни, писал статьи, вел всякие записи, за каждой поездкой открывалось новое (10, т. 1, стр. 24).

Одна за другой создаются поэмы «Путь к социализму» (1930), «Вступление» (1932), «Страна Муравия» (1936). И если первые две в писательской среде и критике за редким исключением оценивались отрицательно, то последняя воспринималась как «единственное поэтическое произведение о коллективизации, которое выдержало проверку временем» (3).

«Страна Муравия», опубликованная в журнале «Красная новь», быстро завоевала признание. В ней революционные изменения в деревне показаны как неизбежный и закономерный путь к крестьянскому счастью. Автор подчеркивает преимущества колхозного производства, коллективности общественных отношений, мудрость и дальновидность большевиков. Не возникает никакого сомнения, что Твардовский в те дни был убе-

жденным сторонником социалистического строительства. И все же в поэме он не мог не сказать о самых заветных думах крестьянина-труженика, которые были, есть и останутся неизменными при любой власти:

Земля в длину и в ширину –
Кругом своя.
Посеешь бубочку одну,
И та – твоя.

И никого не спрашивай,
Себя лишь уважай.
Косить пошел – покашивай,
Поехал – поезжай (10, т. 1, с. 241-242).

После напечатания «Страны Муравии» Александр Твардовский стал широко известен, в числе первых советских писателей был награжден орденом Ленина. Обосновавшись окончательно в Москве, он продолжил учебу в ИФЛИ, который окончил в 1939 году. С 1938 года – член Коммунистической партии.

Московский институт истории, философии и литературы, организованный в 1934 году, просуществовал семь лет. В его аудиториях читали свои лекции талантливой молодежи (Наровчатов, Самойлов, Коган, Кочнев, Озеров и др.) лучшие знатоки классической филологии: С.И. Соболевский, Д.Н. Ушаков, Г.О. Винокур, Г.Н. Пospelов, Л.И. Тимофеев, Н.К. Гудзий, Д.Д. Благой, Е.И. Пуришев, Ю.М. Соколов и др. Твардовский особенно увлекся лекциями М.А. Лифшица по курсу «Введение в историю эстетических учений». В дальнейшем его с Лифшицем связывала дружба, длившаяся долгие годы.

М.А. Лифшиц, философ, литературный критик, последователь венгерского ученого Лукача, весьма оригинально интерпретировал учение основоположников марксизма-ленинизма об искусстве. По толкованию Лифшица, они считали художественную литературу важнейшим способом познания социальной структуры общества и в то же время инструментом конкретного социального воздействия, преобразования жизни. Следовательно, марксизм-ленинизм делал ставку на «большое искусство», на реализм, исключая всякое приукрашивание действительности, иллюстративность. Объединившись вокруг журнала «Литературный критик», Лифшиц и его единомышленники (Д. Лукач, Ф. Левин, И. Сац, Е. Усиевич) активно пропагандировали свои идеи. И хотя их деятельность завершилась закрытием журнала, различными репрессиями, проблемы, поднятые ими в области литературы и искусства, сыграли свою положительную роль в обществе.

Александр Твардовский разделял взгляды Лифшица. Русская литература представлялась ему поприщем многотрудным, ответственным. Он знал, чего надо добиваться от стиха, его все более и более интересовали судьбы современников, судьбы народные. Об этом свидетельствовала его книга «Сельская хроника», выпущенная в 1939 году. Главное содержание ее стихотворений: «Не стареет твоя красота...», «Прощание», «Про Данилу», «Случай в дороге», «Ивушка», «Ленин и печник» – мысли, чувства, переживания героев или повествование о их жизни.

Поэт обычно излагает факты и события довольно ординарные, но именно в буднях раскрываются приметы эпохи, характер человека, его духовный потенциал, неповторимая, общенациональная сущность каждой личности. Так, у Твардовского дед Данила, Ивушка, печник, «исправивший» печь в Горках, не совершают никаких героических поступков. Их основная черта – умение «хорошо работать». Они честны и благородны, настоящие «мастера» своего дела, которым «нехвастливо» гордятся. На таких-то испокон веков и держится «вся держава».

Цикл стихотворений периода Великой Отечественной войны Александр Твардовский назвал «Фронтвой хроникой». Существенное место в цикле заняли очерки, фельетоны, оды, баллады, песни, «стихи-послания», «рассказы в стихах». Увеличение жанрового разнообразия диктовалось условиями военной поры, принесшей народу огромные бедствия и поднявшей его на великий подвиг, равного которому не знала история человечества. Поэт уподоблял войну «страде», а Родину – матери, благословляющей сыновей и дочерей на борьбу с вражьей силой. Используя точный отбор деталей, сопоставления, ассоциации, метафоричность, ораторско-публицистическую интонацию, прямые оценки, он добился того, что в его произведениях война предстала во всей своей трагической напряженности:

Мы сотни верст и тыщи верст земли,
Родной земли, завещанной отцами,
Топча ее, в страде войны прошли
С оглохшими от горечи сердцами.

Ее завет и краток и суров,
И с нами здесь никто не будет в споре:
Да, смерть – за смерть! Да, кровь – за кровь!
За горе – горе (10, т. 2, с. 132).

Тема книги про бойца «Василий Тёркин» – битва с фашизмом. О том, как создавалась она, написано подробно не только в исследовательской литературе, но и самим Твардовским (10, т. 5, с. 143). Еще в 1940 году, будучи участником финской кампании, поэт опубликовал в газете Ле-

нинградского военного округа «На страже Родины» фельетон о веселом, остроумном солдате Васе Тёркине. После Твардовского в данной газете регулярно печатались стихотворения о Васе Тёркине. Писали их Н. Тихонов, С. Маршак, красноармейцы. Твардовский же кроме одного фельетона ничего тогда ему не посвятил. Однако в грозный 1941 год как раз Твардовский всерьёз задумался над этим образом и на смену «Васе» пришел «Василий Теркин», ставший ярким воплощением того поколения людей, которые были призваны до конца исполнить свой воинский долг в годину бед и страданий народа.

Книга про бойца поэтому рождалась с развитием военных событий: первые ее восемь глав появились в журнале «Красноармеец» (№№ 16, 17, 18) в августе – сентябре 1942 года, затем в газете «Красноармейская правда». Эти главы: «На привале», «Перед боем», «Переправа», «Тёркин ранен» и др. – понравились читателю. Уже в декабре 1942 года издательство «Молодая гвардия» выпустило сборник, в который вошла оконченная Твардовским первая часть.

Читателей волновало: будет ли продолжено повествование про Василия Тёркина? Поэт получал массу писем. Окрыленный успехом, он без промедления приступил ко второй части, а за второй – к третьей. Главы книги по-прежнему печатались в газете «Красноармейская правда».

Двадцать третьего июня 1945 года публикацией главы «От автора» в Литературной газете» книга про бойца была завершена. По личному уточнению Александра Твардовского, он закончил ее в День Победы над гитлеровской Германией. Демобилизовавшись несколько ранее, он предложил «Литературной газете» напечатать заключительную главу поэмы (4, с. 171).

Навряд ли, в русской словесности есть произведение, которое бы получило такое всеобщее признание, как поэма «Василий Тёркин». Её герой дорог всем: и тем, кто с оружием в руках защищал на фронте свободу и независимость Отечества, и тем, кто в тылу «приближал» победу. Вот почему Василию Тёркину и его автору на народные пожертвования возведен памятник на родине Твардовского – в Смоленске.

Кто же такой Василий Тёркин? Он «русский чудо-человек», «святой и грешный», «парень хоть куда», «не высок, не то, чтоб мал», «обыкновенный», «большой любитель жить», «но герой – героем».

Теркин – воин и работник. При любых обстоятельствах он способен сохранять самообладание, «по-человечески» чувствовать и адекватно реагировать на происходящее. Василий Тёркин отменно воюет, общается с товарищами по оружию, с теми, кого защищает и освобождает. Его жизнь на войне течет своим чередом: тяжелый ратный труд, между боями – отдых.

Тёркин – мастер на все руки. Воин, активный участник сражений, он готов помочь каждому, попавшему в беду.

Я помочь – любитель,
Я насчет того простой (10, т. 2, с. 316), –

говорит о себе герой.

Конечно, Василий Теркин не лишен прозаических черт: может иногда слукавить, над кем-нибудь подшутить, не прочь помечтать, как он будет, пройдя фронтовые дороги, красоваться перед девушками в родной деревне:

И девчонки на вечерке
Позабыли б всех ребят,
Только слушали б девчонки,
Как ремни на мне скрипят.

И шутил бы я со всеми,
И была б меж них одна...
И медаль на это время
Мне, друзья, вот так нужна! (10, т. 2, с. 194).

Но по существу никаких серьезных недостатков в Тёркине нет. Он герой идеальный, носитель тех национальных качеств характера, которые активно проявились в народе в момент ожесточенной схватки с немецко-фашистской ордой, претендующей на мировое господство: поразительной выносливости, умения взвешенно оценивать обстановку, храбрости и отваги, неистощимого, чуждого казенщины и внешнего эффекта патриотизма, чувства долга перед Отчиной, способности к самоотверженности, трудолюбия, мудрости, чувства юмора, самоиронии, сердечной теплоты и доброты. А посему в образе Тёркина весь опыт и трагедия войны.

Победа досталась ему заслуженно. Он понимал, что

Страшный бой идет, кровавый,
Смертный бой не ради славы,
Ради жизни на земле (10, т. 2, с. 195).

Книга про бойца «Василий Тёркин» – это, действительно, «энциклопедия фронтовой жизни» (8, стр. 43), она и эпос, и лирика, и публицистика, и поучение, и анекдот, и сказка или разговор по душам и реплика к случаю. «Без начала, без конца, без особого сюжета» (10, т. 2, стр. 223) поэма оригинально скреплена законченностью частей, глав, а внутри глав – каждого периода, строфы. Твардовский объяснял такой творческий прием спецификой военного лихолетья: читатель-фронтовик мог не знать предшествующих глав, а то и не дожидаться следующих:

Есть война – солдат воюет,
Лют противник – сам лютует.
Есть сигнал: вперёд!.. – Вперёд.
Есть приказ: умри!.. – Умрёт (10, т. 2, стр. 224).

Для Твардовского поэма «Василий Тёркин» стала «вершинным произведением», хотя параллельно с ней он начал, но завершил в 1946 году поэму о войне «Дом у дороги». Они вместили в себя всю суть одного из величайших и решающих событий всемирной истории, дали автору «ощущение очевидной полезности его труда на благо Родины».

«...Видеть всё и всё изведать»

Тема войны оставалась преобладающей в творчестве Александра Твардовского до начала 50-х годов. В послевоенных стихотворениях: «Я убит подо Ржевом», «В тот день, когда окончилась война», «9 Мая», «Их памяти», «Жестокая память» и др. – поэт писал о тех, кто погиб на войне, о матерях и вдовах, «чьи души горе надломило», о мирной жизни, которая досталась слишком высокой ценой, о святом долге перед павшими:

Я ваш, друзья, – и я у вас в долгу,
Как у живых, – я так же вам обязан.
И если я, по слабости, солгу,
Вступлю в тот след, который мне заказан.
Скажу слова без прежней веры в них,
То, не успев их выдать повсеместно,
Еще не зная отклика живых,
Я ваш укор услышу бессловесный (10, т. 3, стр. 27).

Твардовский часто тогда ездил по стране, поездки продолжались и в 60-е годы. Он посетил Волгу, Урал, Сибирь и Дальний Восток. Впечатления были противоречивыми. Это сказалось в его стихотворениях, очерках, заметках, поэме «За далью – даль» (1950-1960).

Книга «За далью – даль» стоила поэту «огромного труда», ибо в процессе работы над ней первоначальный замысел претерпел значительные изменения, Опубликовав в 1951-1953 годах вступительные главы – «В дороге», «Семь тысяч рек», «Две кузницы», Александр Твардовский приостановил печатание и в 1954 году принялся за поэму «Теркин на том свете».

Вновь вернулся Твардовский к книге «За далью – даль» спустя три года. Последовали главы: «Огни Сибири», «Друг детства», «Фронт и тыл», «На Ангаре». В 1959 году он подготовил главу «К концу дороги». Она завершала его путешествие в пространстве, поэтому не могла стать заключительной. Оставалось еще путешествие во времени. Поиски такой главы, в которой время предстало бы во всем своем драматизме, оказались сложными.

Приступив к работе над главой «Так это было», Твардовский, наконец-то, убедился, что она должна стать финалом поэмы, так как подведет черту под одной эпохой и укажет «дали» будущего. После работалось легко над главой «До новой дали», где автор прощался с читателем, делился с ним творческими замыслами.

Поэма «За далью – даль» – произведение о народе, несмотря на то, что Твардовский уточняет:

В книге этой

Всего героев –
ты да я,
Да мы с тобой (10, т. 3, стр. 319).

В ней отражены самые важные события послевоенной жизни советской страны, причем не столько в форме непосредственного изображения, сколько через философское осмысление их автором.

Новостройки Сибири и Дальнего Востока, освоение целинных земель, индустриальный Урал, великая русская река Волга, война в Корее, тяжкие последствия Великой Отечественной войны, собственное детство, социалистические преобразования, общественные противоречия, литература и искусство – все было в поле зрения Твардовского. «Полон памятью живой», он считал своим долгом признаться, что

...причастен гордой силе
И в этом мире – богатырь
С тобой, Москва,
С тобой, Россия,
С тобою, звездная Сибирь! (10, т. 3, стр. 251)

Автор в поэме выступает одновременно и как рассказчик, и как лирический герой, персонаж. Это личность, у которой своя судьба и свои жизненные истоки, реалии, поиски выхода из создавшегося творческого кризиса, послужившего причиной путешествия за дальней далью, то есть к самому себе, к возрождению. Он готов сполна заплатить за вольные и невольные ошибки, чтобы в дальнейшем руководствоваться принципом:

Я жил, я был – за все на свете
Я отвечаю головой (10, т.3, с.316).

В историю авторского путешествия включены и другие персонажи: «старичок научный», «майор», молодожены, едущие из Москвы в Сибирь на работу. Имеются и условные фигуры, например, «внутренний редактор», «читатель», сказочная «старушка», Смерть и, конечно, – Дорога, Время. Они разномасштабные, но объединены общим движением в пространстве и времени, где ключевую роль играет память – память о войне, о пострадавших во время репрессий, память о своем долге перед народом и Отечеством:

Есть два разряда путешествий:
Один – пускаться с места в даль;
Иной – сидеть себе на месте,

Листать обратно календарь.

На этот раз – резон особый
Их сочетать позволит мне (10, т. 3, стр. 277).

Хронотоп в поэме слишком тесен – десять суток,

А сколько дел, событий, судеб,
Людских печалей и побед, (там же, стр. 317)

которые покоятся на общепринятых в народе ценностях: любви, дружбе, семье, труде.

Построенная по форме «дневника дорожного», книга «За далью – даль» поднимала актуальные проблемы времени, а ее идея – утверждение могущества, силы народа, который невозможно сломить ни бедами, ни общественными потрясениями, стала правдой века. Эта поэма была и остается предметом пристального изучения (7).

Закономерно, что Александр Твардовский, начиная с 1950 года, свою поэтическую работу сочетал с работой редакторской. Возглавив журнал «Новый мир», он сплотил вокруг него лучших писателей, сделал его трибуной «шестидесятничества». В «Новом мире» появились произведения В. Овечкина, Е. Дороша, А. Солженицына, В. Некрасова, Ю. Трифонова, Ф. Абрамова, А. Ахматовой и многих других. Здесь печатались молодые критики, в том числе М. Щеглов, В. Лакшин, А. Кондратович.

Установлено, что журнал «Новый мир» при Твардовском прошел два этапа, рубеж между ними – 1961-1962 годы – время публикации «Районных будней» Овечкина и «Деревенского дневника» Дороша. Первый этап «либеральный», второй – «демократический» (6, стр. 343). Это определило идейно-эстетическую концепцию журнала с ее «жесткими» требованиями правдивости, писательской честности, высокой художественной культуры. Вполне понятно, почему в 1970 году Александра Твардовского, человека авторитетного, принципиального, замечательного редактора и «собирателя настоящих литературных талантов», отстранили от руководства журналом «Новый мир».

Разумеется, редакторская работа не мешала поэту заниматься собственным творчеством. В 60-е - 70-е годы он регулярно печатался в периодических изданиях, выпустил книгу «Из лирики этих лет», куда вошли «Слово о словах», «Посаженные дедом деревца...», «Памяти матери», «Я знаю, никакой моей вины...», «Береза», «Я сам дознаюсь, доищусь...», «Час мой утренний, час контрольный...». Отличительная особенность стихотворений – зрелость суждений, глубина мысли, поэтическое совершенство. Он посвящал их «живым и мертвым». Его волновали вопросы о

смысле жизни, о ее быстротечности, о месте и назначении человека в мире, о сущности бессмертия. Твардовский не уставал повторять своим «собратьям по перу», что их слова должны быть такими,

Чтоб сердце кровью их питало,
 Чтоб разум их живой смыкал;
 Чтоб не транжирить как попало
 Из капиталов капитал (19, т. 3, с. 145).

В те же годы, со слов его жены М.И. Твардовской, с 1963 по 1969 год (2, стр. 98) он написал поэму «По праву памяти». Сначала она называлась «У гроба Сталина». В СССР поэма первый раз была напечатана в 1987 году в восьмом номере журнала «Октябрь». Шла «перестройка», и советские люди читали строки, которые автор долго и мучительно вынашивал:

Рукоплещи всем приговорам,
 Каких постигнуть не дано.
 Оклевети народ, с которым
 В изгнанье брошен заодно.

И в душном скопище исходов –
 Нет, не библейских, наших дней –
 Превозноси отца народов:
 Он сверх всего
 Ему видней (11, с. 756).

По объему поэма невелика: вступление и три главы: «Перед отлетом», «Сын за отца не отвечает», «О памяти». Замысел произведения, надо полагать, вырос из глав книги «За далью – даль», прежде всего из главы «Так это было». Слова: «Я жил, я был – за все на свете я отвечаю головой» – можно считать эпиграфом к поэме «По праву памяти».

Но если в книге «За далью – даль» время, история, личная судьба осмысливались сквозь призму державного пути страны, то в поэме «По праву памяти» трагические противоречия времени преломляются в судьбе лирического героя и его поколения. Подводя итоги прожитого и пережитого герой вершит суд над собой и над временем с высоты исторического опыта народа, признавая высшим нравственным законом – слово и суд павшим на трудном жизненном пути,

Ведь эти были оплатили
 Мы платой самую большой (там же, с. 738)...

Три главы – три эпохи жизни и три уровня осознания ее героем. Так, в первой главе речь идет о светлой юности, не знающей никаких колебаний. «Друзья – мыслитель и поэт» мечтают

В премудрость мира с ходу врыться,
До дна ее разворотив (там же, с. 741).

В облике «мыслителя и поэта» отчетливо просматриваются черты характера молодого энтузиаста тридцатых годов: вера в идеалы революции, готовность пожертвовать всем во имя ее, дерзание, следование тем народным заповедям, на которых от века строилась нравственность личности: «Не лгать. Не трусить. Верным быть народу. Любить родную землю-мать». У молодых, смелых подростков даже

Предвестий не было о том,
Какие им дары в запасе
Судьба имела на потом (там же, с. 744).

Она, судьба, распорядилась иначе. Романтизм юности разбился о житейскую прозу, о трагические обстоятельства, сложившиеся в стране.

Сущность этих трагических обстоятельств раскрывает вторая глава. Оказывается, они напрямую связаны с графой анкеты: «Кем был до вас еще на свете отец ваш, мертвый или живой». Удел тех, «кому с графой не повезло» более, чем безрадостен, потому что при Советской власти извечный закон народной нравственности – почитание родителей, сам здравый смысл – родителей не выбирают – отвергаются ради непримиримой борьбы с классовым врагом. Болью отзывается признание, оно автобиографично:

О, годы юности немилой,
Ее жестоких передраг.
То был отец, то вдруг он – враг...
И здесь, куда – за полководьем
Тех лет – спешил ты босиком,
Ты именуешься отродьем,
Не сыном, нет, а лишь сынком (там же, с. 747).

Хотя сталинская формула: «Сын за отца не отвечает» – лицемерно означала «конец лихим невздам», Твардовский показывает всю противоречивость подобного «благодения»:

Благодари отца народов,

Что он простил тебе отца
Родного -
с легкостью неожиданной
Проклятье снял (там же, с. 748).

Сердцевину второй главы составляет сыновнее покаяние:

Ответить – пусть не из науки,
Пусть не с того зайдя конца,
А только, может вспомнив руки,
Какие были у отца...
Те руки, что своею волей –
Ни разогнуть, ни сжать в кулак:
Отдельных не было мозолей –
Сплошная.

Подлинно – кулак! (там же, с. 750)

Поэт отрицает несправедливое обвинение, утверждает высокое достоинство крестьянина, «хозяина земли», которую он «кропит своим потом, смыкая над ней зарю с зарей». За образом отца, близким, родным, у Твардовского зримо проступают другие лица, создавая трагическую картину крестьянского исхода. Плач сына по отцу перерастает в плач Матери-отчизны над «клейменными сыновьями»:

Нет, ты вовеки не гадала
В судьбе своей, отчизна-мать,
Собрать под небом Магадана
Своих сынов такую рать (там же, с. 754).

В третьей главе автор ведет полемику с теми, кто хотел бы продлить человеческое беспамятство, превратив людей в «Иванов, не помнящих родства». Здесь память о пережитом воплощается в образе «живой были», так как лишь «память – правда» способна восстановить разорванную «связь времен» и поколений.

Стремясь «немую боль в слова облечь», Твардовский словно возвращает из небытия всех, превратившихся когда-то в «лагерную пыль», вершит праведный суд, без чего невозможно нравственное очищение общества, да и будущее весьма сомнительно:

Кто прячет прошлое ревниво,
Тот вряд ли с будущим в ладу (там же, с. 761)...

Таким образом, в поэме «По праву памяти» Александр Твардовский высказался о последствиях тоталитарного режима, осудил сталинизм, отверг диктат всяких идеологических догм, пытающихся встать над нравственными законами жизни. «По праву памяти», как и все творчество этого поистине народного поэта, даёт основание видеть в нем «ровесника любому поколению».

ЛИТЕРАТУРА

1. Абрамов Ф. Статьи о литературе. М., 1979.
2. Воспоминания об А.Твардовском. М., 1982
3. См.: Выходцев П. Александр Твардовский. М., 1958;
Михайлов А. На перевале истории. М., 1969;
Рощин П. Александр Твардовский. М., 1966;
Турков А. Александр Твардовский. М., 1970;
Кондратович А. Александр Твардовский. М., 1978;
Македонов А. Творческий путь Твардовского. М., 1981;
Любарева Е. Эпос Твардовского. М., 1982.
4. Кондратович А. Твардовский: Поэзия и личность. М., 1985.
5. Кондратович А. Александр Твардовский. М., 1978.
6. Литература и современность. Сборник № 24-25, 1986-1987. М., 1989.
7. Любарева Е. Эпос Твардовского. М., 1982;
Кондратович А. Твардовский: Поэзия и личность. М., 1985.
8. Македонов А. Творческий путь Твардовского. М., 1981.
9. Павловский А. О философском характере поздней лирики Твардовского
// Русская литература, 1975, № 3.
10. Твардовский А.Т. Собрание соч. в шести томах. М., 1976.
11. Твардовский А. Поэмы. М., 1988.

СОДЕРЖАНИЕ

В. Здольников. ВОИНСТВУЮЩИЙ ЗА ЧЕЛОВЕКА-СОЗИДАТЕЛЯ	3
Возмутитель человеческого духа	3
«Высшие вопросы» творчества	12
Вопрошание о правде	16
Нравственный камертон революции	26
Сердце полное тревоги... ..	34
ЛИТЕРАТУРА	48
«Я ПОСВЯЩЁННЫЙ ОТ НАРОДА...»	49
(С.А. Есенин. Очерк творчества. 1895-1925)	49
С.А. Есенин в революционные годы.	
1921-1925 гг.: Лирика и поэма «Анна Снегина»	53
ЛИТЕРАТУРА	62
В. Здольников. ЗАПЕЧАТЛЕВШИЙ «ДУШУ РУССКОЙ СМУТЫ»	63
Драматическая диалогия о смуте	66
Эксперимент не удался, но	75
Художественное провидение	82
ЛИТЕРАТУРА	93
В. Поклонская. «... ТАЛАНТ ДВОЙНОГО ЗРЕНИЯ»	94
У истоков	94
«Чевенгур» и «Котлован»	99
Вместо заключения	103
ЛИТЕРАТУРА	104
В. Поклонская. «... ВЕРНЫМ БЫТЬ НАРОДУ»	105
«Сыновней призванный любовью»	105
«... Видеть всё и всё изведать»	113
ЛИТЕРАТУРА	119