

Министерство образования Республики Беларусь
Учреждение образования «Витебский государственный
университет имени П.М. Машерова»
Кафедра литературы

В.В. Здольников

**КЛАССИКИ
РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ
XX ВЕКА**

Учебно-методическое пособие

*Витебск
УО «ВГУ им. П.М. Машерова»
2008*

УДК 882.09(075.8)
ББК 83.3(2Рос=Рус)я73
3-46

Печатается по решению научно-методического совета учреждения образования «Витебский государственный университет имени П.М. Машерова». Протокол № 6 от 24.06.2008 г.

Автор: профессор кафедры литературы УО «ВГУ им. П.М. Машерова», кандидат филологических наук **В.В. Здольников**

Рецензент:
проректор по учебной работе ГУО «Витебский областной институт развития образования»,
кандидат филологических наук, доцент *Ю.В. Маханьков*

Здольников, В.В.

3-46 Классики русской литературы XX века : учебно-методическое пособие /
В.В. Здольников. – Витебск : УО «ВГУ им. П.М. Машерова», 2008. – 136 с.
ISBN 978-985-425-926-0.

Творчество трех классиков русской литературы XX века рассматривается с новой методологической и концептуальной позиции, равно удаленной как от сугубо идеологического, так и формалистического подходов. Издание адресовано преподавателям литературы, студентам-филологам, старшеклассникам и всем интересующимся историей русской литературы ее советского периода.

УДК 882.09(075.8)
ББК 83.3(2Рос=Рус)я73

ISBN 978-985-425-926-0

© Здольников В.В., 2008
© УО «ВГУ им. П.М. Машерова», 2008

СОДЕРЖАНИЕ

ОТ АВТОРА	4
ВОИНСТВУЮЩИЙ ЗА ЧЕЛОВЕКА-СОЗИДАТЕЛЯ (М. Горький, 1868–1936)	6
Возмутитель человеческого духа	7
«Высшие вопросы» творчества	16
Вопрошание о правде	20
Нравственный камертон революции	31
Сердце, полное тревоги	39
Сага о матери	49
Вопросы по теме	55
Библиография	55
ЗАПЕЧАТЛЕВШИЙ ДУШУ РУССКОЙ СМУТЫ (М.А. Булгаков, 1891–1940)	56
Драматическая диалогия о смуте	60
Эксперимент не удался, но... ..	69
Художественное провидение	76
Вопросы по теме	90
Библиография	91
ПРОМЕТЕЙ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ (Л.М. Леонов, 1899–1995)	92
«Чтоб не забыть судьбу былова...»	94
За героическую обыкновенность	102
«Не умнее правды быть, а добрее ее ...»	109
Парение духа бессмертного	121
Per aspera ad astra	129
Вопросы по теме	135
Библиография	135

ОТ АВТОРА

Наподобие феодального права первой ночи в отечественном литературоведении десятилетиями складывалось негласное право первой книги. Оно давало ее автору не только патент первопроходца по творческим дебрям писателя, но и право на истину почти евангельскую. Перед которой благоговеют и неофиты на литературно-критическом поприще и, особенно, редакторы книжных издательств, в чьих руках находится судьба их книг. Подобная преемственность оценок до сих пор преодолевается с трудом, когда речь идет, в частности, о знаковых фигурах на русском литературном Олимпе XX века.

Решили, например, критики 10–20-х гг. прошлого века В. Воронский и В. Евгеньев-Максимов, что ранний Горький «впал в грех романтизма» и потому стал певцом вольницы – босячества, и потому недолголюбивает деревню и русского мужика. И стала подобная оценка хрестоматийной, повторена в книгах, вышедших даже полвека спустя. А внемлющих ей ныне серьезных читателей смущает, что приводимый в качестве аргумента рассказ «Челкаш» совсем по-иному высвечивает и босяка и крестьянского парня, как, впрочем, и другие его ранние рассказы и пьесы. Критика 30-х и последующих десятилетий того же века закрепила за писателем статус основоположника нового художественного метода, а за его романом «Мать» – первого детища социалистического реализма. И нужды нет, что ребенок родился за десять лет до социалистической революции и за четверть века – до его официально названного отца. Что рабочий, ставший революционером, – далеко не единственный и даже не главный герой романа.

Авторы первых монографий о М. Булгакове представили публике его как вынужденного внутреннего эмигранта, вечного оппонента новой власти, как жертву тоталитаризма. И нужды им нет, что он желал честно служить своим талантом новой России, что травила его не столько власть предрержащая, сколько коллеги по литературному цеху. Что этот тоталитаризм среди разнузданной корпоративной травли и обструкции протянул руку спасения: восстановил спектакли по пьесе «Дни Турбиных», представил хорошо оплачиваемую и не обременительную для творчества работу. Тем не менее оценка «первопроходцев» так и довлеет в работах большинства кино- и театральных драматургов, в позже изданных исследованиях.

Еще сложнее ситуация с Л. Леоновым. В двадцатые годы века прошлого критики создавали ему репутацию ученика Достоевского,

позже – патриарха литературы социалистического реализма. С конца шестидесятых говорить об этом методе считается дурным тоном в литературоведении; оно не нашло ничего другого, как снова сделать Леонова заложником своей «родовой болезни», замаскированной в термине «традиции и новаторство», – стремления «привязать» одного гения к другому.

Задача предлагаемых вниманию читателей очерков – расставить новые акценты при анализе произведений, суждения о которых стали вроде как хрестоматийными и общепринятыми. Этого нельзя сказать о последнем романе Л. Леонова. «Пирамида» не успела еще обзавестись шлейфом устоявшихся «авторитетных» мнений, и мы чувствуем себя поднимающими лишь первый слой многоуровневого смыслового пласта этого произведения.

Автор сознает преимущества объективных условий, в которых предпринят этот труд; но большая свобода высказывания оценок требует и большей ответственности в их аргументации. Не пренебрегая фактами биографического, историко-литературного и общественно-политического характера, скрупулезно собранными предшественниками, автор все-таки предпочитает оперировать аргументами, добытыми в ходе анализа другого, наиболее доказательного в литературоведении, источника – художественной ткани произведения.

Подобное предпочтение объясняется и сугубо методологическими соображениями. Если литературоведение и критика желают избавиться от синдрома субъективизма, обостряющегося, как правило, капризами политической погоды, они должны апеллировать в поисках аргументов преимущественно к авторскому тексту: он – последняя инстанция. Вспомним о двух ипостасях писателя – человека и творца – у А.С. Пушкина: «Когда не требует поэта / К священной жертве Аполлон, / В заботах суетного света / Он малодушно погружен». Руководствовался автор и мотивами сугубо практическими – спецификой издания как учебно-методического пособия и, следовательно, интересами аудитории, коей оно адресовано.

Работа выполнялась в рамках научно-исследовательской темы «Творческая индивидуальность писателя и литературный процесс: сопоставительное изучение и преподавание», закрепленной официально за кафедрой литературы нашего университета на 2002–2006 гг. Отдельные главы ее публиковались в порядке ежегодных отчетов о проделанной работе; целиком, с исправлениями и дополнениями неконцептуального характера, печатается впервые.

В. Здольников

ВОИНСТВУЮЩИЙ ЗА ЧЕЛОВЕКА-СОЗИДАТЕЛЯ (М. Горький, 1868–1936)

Девяностые годы XIX века в истории русской литературы ознаменованы триумфальным вступлением на поприще словесности Максима Горького (Алексея Максимовича Пешкова). 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 у него 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. Станный 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, те твои люди. Сбились в кучу и давят 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 последнее 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 – тогдашней духовной элиты 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 *ubermensch*'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 гневе обрушились на Данко, человека, который шел впереди их». Бесконечный 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 облагодетельствованных – 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, свя-

занными 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, укрывшись 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 проявле-

ниям 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 жестокая авторская ирония в отношении капиталистической цивилизации, бурным и стремительным вхождением в которую осчастливила 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 зятя 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-босняка, 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 покорившийся 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! ... Шатающихся» (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 шопотом» 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 босяцко-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 такой 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, столкнувшись 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, взыскав 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 ссылается на то, что «среда заела»: «Внутреннего пути у меня нет – понимаешь? Как это сказать? ... И не один я – много нас таких... 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**» (выделено 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 исполняет 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 respectable 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 – «лицетворение гордого страдания». Эта бытовая сцена вызвала у наблюдавшего ее рассказчика мысли, далекие от тех, что возникают обычно при виде 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 собственные 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 великодушное молчание... 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 босняка, урок нравственно-го здоровья творчества, описан в упоминавшемся уже рассказе «Два босняка». 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 босняка. 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 босняков.

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 мнетя, 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 вынужденными 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 романтизированных 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 монолизм 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 девяностые годы? Ведь Игнат Гордеев явно симпатичен автору, безудержной энергией созидания своего

«дела» и дома симпатичен. Начинаясь водоливом 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, этакого философа от бизнеса. Объективно они предстают в романе хозяевами жизни по праву ума, деловитости, своей увлеченности. В них, 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»: «Вы не жизнь строили – вы помойную яму сделали. Грязищу и духоту развели вы делами своими... Помните вы бога? Пятак – ваш бог!» (7, IV, стр. 270). 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» (1901) «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-х 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 уравнять, 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 псевдоромантику 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 был 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 голоду подохнут 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. Ставляющий 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 созидает 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, в зависимости от обстоятельств, то естественной борьбой за выживание, то здоровой конкуренцией, 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 прислушаться к вкрадчивым, успокаивающим разглагольствованиям 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 совести 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 Настыка – 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 помирай, 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 куцах 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 его примиряет с реальностями жизни, оправдывает бегство в мир иллюзий. Красиво врущий Лука вызвал из подсознания самого богемного обитателя дна эти строки: «Господа! Если к правде святой // Мир дорогу найти не сумеет, – // Честь безумцу, который навеет // 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 моралитетом 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 ее ложь о своем 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 раздавила 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 проповедника – 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, но-

вой спасительной правды – значит оскорблять автора, приписывая ему все банальности, изрекаемые Сатиным в порядочном подпитии. И обрывая поэтому «программный» монолог при цитировании 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, окающая, проклята!» (7, 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 ...» Чего стоят 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 – З.В.). 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 отрезья с маргиналов, обитателей социального дна и носителей мора-

ли 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 русской революции 1905 года.

Нравственный камертон революции

Долгое время остававшееся хрестоматийным мнение о романе «Мать» (1907) сводится к следующему: замысел автора был повесть читать, 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 свидетельствуют необычно быстрые перевод и издание романа на основных европейских языках, значительные для того времени тиражи. Мнение о нем вождя революции известно лишь в пересказе самого автора из очерка «В.И. Ленин»: «... Книга – нужная, много рабочих участвовало в революционном движении несознательно, стихийно, и теперь они прочитают «Мать» с большой пользой для себя... Очень своевременная книга» (7, XVII, стр. 7). Сугубый прагматизм оценки не удивителен для политика. 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». Павел 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, ра-

ботать 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 непомерно, особенно после неудачи в истории с «болотной копеей». 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! Одного 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».

Неслучайно, 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 листов, 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 Ниловной: «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 ко-

пейки», 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 выступления 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 внимания 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, всплывшим 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 понадо-

бится, 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 попович, 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 любят, как он на кресте стонал, а мы от человека учимся и хотим, чтобы вы учились 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 подумать. Впрочем, беспощадный в воспроизведении правды жизни и своих пророчествах автор «додумывает» до конца этого 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 недовольный 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 клокочущую 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, отрешившись от романа «Мать» как от первого детища якобы декретированного социалистического 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 прощательный 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 Исяя, «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 нравственных центров романа. Мучительнейшие вопросы, вставшие перед Ниловной, ее сыном и Андреем Находкой после убийства Исяя-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 Исая, 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 размахистыми 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 го-

ряча, 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 развязан, 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» собственную 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 рде-телей 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 и все внешние обоснования на роль третьей стороны, 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 Нилов-

ны. 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, носителем 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 Господа – вы бы поосторожнее! Вы – как хотите!... А мне, старухе, опереться будет не на что в тоске моей, если вы Господа 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 Господа! Вы, поди-ка, тоже не верите в Него?». – «Нет!». – «А я вот вам не верю!... Не по-

нимаете вы веры вашей! Как можно без веры в Бога жить такую жизнью?». В другой раз, в беседе с Андреем Находкой, Ниловна посетует: «Не понимаю я многого, и так обидно, горько мне, что в Господа 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!», так 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 палку 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 – возлюбил 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 победою 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, кото-

рую 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 воззавшие 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 мотивов революционного насилия и его последствий.

Образ главной его героини вырастает до обобщенного символа матери-Родины, благославляющей лучших своих сыновей на святое дело строительства «царства доброты сердечной», матери, создательницы 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 бывшая предметом художественного осмысления, – 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, кото-

рый 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?» (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 собственнических 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 несправедножитое, 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 ожесто-

чило. «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! Родоначальница... Тебе революцию снова раздувать 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 преобладающие настроения среди творческой интеллигенции рубежа XIX–XX веков. В подобных мрачных настроениях – одна из главных причин реанимации романтизма в литературе этого периода. 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 ее «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 ее 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 нами – 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 отображенной 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 стяжательства призывало к ответу этот бесчеловечный строй, апеллировало к иному человеку, иным принципам и ценностям – тем, которые утверждало тогда создаваемое в стране новое общество. Став признанным мэтром и организатором литературы советской России, он опекал и поддерживал своим авторитетом ее молодую поросль. Что, спустя десятилетие после его смерти, с признательностью и благодарностью отметит один из ее талантливейших представителей Л. Леонов: «Без преувеличения можно сказать, что все мы, нынешняя литературная генерация, выпорхнули на свет из широкого горьковского рукава».

Вопросы по теме

1. Истоки романтизма раннего Горького, его отличие от западноевропейского неоромантизма.
2. Аллегорический подтекст, символика главных персонажей рассказа «Старуха Изергиль».
3. Суть конфликта в рассказе «Челкаш».
4. Особенности авторской позиции и ее выражение в ранних рассказах писателя.
5. Нравственно-этическая подоплека споров между обитателями ночлежки в драме «На дне».
6. Андрей Клещ и странник Лука как оппоненты в драме «На дне».
7. Вопросы творчества в прозе раннего Горького.
8. Полифонизм «неслиянных голосов» в романе «Мать».
9. Образы интеллигентов в романе «Мать».
10. «Мать» как роман-предвидение будущих проблем победившей революции.
11. Нравственная суть бытовых коллизий в драме «Васса Железнова».
12. Особенности горьковского реализма в оценках современников.

Библиография

1. Бялик Б. А. М. Горький – драматург. – М., 1977.
2. Баранов В. И. Огонь и пепел костра. – Горький, 1990.
3. Баранов В. И. Горький без грима. Тайна смерти. – М.: Аграф, 1996.
4. Блок А. О литературе. – М., 1989.
5. Воровский В. В. Статьи о русской литературе. – М., 1986.
6. Ваксберг А. И. Гибель буревестника. М. Горький: последние двадцать лет. – М.: Terra-Спорт, 1999.
7. Горький М. Собрание сочинений: в 30 т. – М.: Гослитиздат, 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.: Высшая школа, 1992.
10. Евгеньев-Максимов В. Очерк истории новейшей русской литературы. – М.–Л.: ГИЗ, 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 Дж. Мартин Иден. Рассказы. – 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 XX 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: Издательство Воронежского университета, 1989.

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, театральные инсценировок крупнейших произведений мировой и отечественной классики, переводчик. И все это не дилетантски, не полюбительски – 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 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 такой 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. Булгакова на фоне его современников-литераторов, пытавшихся творить новое революционное искусство, отличает старомодность 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, которых 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 богатства и 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», «Днях Турбиных» и «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-х 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 тогдaшней 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 сменявшая-

ся 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 влекла 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 протрацию 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 коллекции около трехсот «враждебно-ругательных отзывов» о 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 года 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 армией князь Белоручков. 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 министра 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. Адьютант 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 блеске булгаковское искусство беспощадной иронии представлено в этой картине, заканчивающейся почти фарсом. После гетмана переодевается в цивильное 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 закланье: «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 доб-

ровольцев 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 войско 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, погоны 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 за всегдатаев 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 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 мож-

но по-разному, по меньшей мере, с трех точек зрения – Мышлаевского, Николки и Студзинского. Сразу после умильных слов жаждающего покоя в «гавани с кремовыми шторами» Лариосика «мы отдохнем, мы отдохнем» раздаются, по авторским ремаркам, «далекие пушечные удары», «за сценой издалека, 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, сегодняшней 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 года 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 великий 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 побегом на неизвестность от опасности. У абажура дремите, читайте – пусть воет вьюга – ждите, пока к вам придут (1, I, 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 пространными 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 «большого 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 именованное 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 сравнивать 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, мур-мур ... 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 бравый 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 унижительное существование всеми презираемых изгоев, либо обрести снова Родину, а значит – и достоинство личное, получить искупление греха, пусть невольного, предательства Дома. Так зреет 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 тебе 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 большой совести («Душа суда требует»), и жажда не просто смерти на чужбине, а смерти-возмездия на Родине, и щемящая, вроде не приставшая 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 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 песня-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 ус-

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

В этом фантастическом сюжете, имеющим сугубо естественнонаучный 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, неприемлемыми 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 своенравия «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 квартиру», 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 домкома 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 Пролеткульта, 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 нахвтанностью, «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, называя Преображенского то «европейским светилом», то «седым волшебником», то «жрецом» или «божеством». Даже после завершившегося неудачей эксперимента по очеловечиванию, перевоспитанию Шарикова (читай – Клима Чугункина), после осознания своего поражения он не опускает руки. Финал повести оптимистичен: «Высшее существо, важный песий благодетель, 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 – мираж, 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 малахитовую пепельницу, бобровую шапку и трость, доктор Борменталь предлагает этого созданного на операционном столе «сукиного сына» убрать 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» Борменталью 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 займы 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 пытаюсь 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 категори-

ческой 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 эти-

ми 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 выразались 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 эти два сюжета, научно-фантастический и бытовой, вырастают 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, – становятся символом всей России, большого Дома, из которого его подлинных хозяев, работников и хранителей пытаются вытеснить поднятые революцией с социаль-

ного дна люмпены, воры, пьяницы климы чугункины, науськиваемые швондерами, этими краснобаями мировой революции, 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 поулег, 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 самобытного 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».

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 всемогущий 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 прямом (в фонтане дворца Ирода) смысле. 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, 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 причинам 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 действия 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 (трижды 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 чтит 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 еще 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 врать и тем спасти себе жизнь, «профессору черной магии» Воланду, а проще – дьяволу, захотелось «повидать 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 красноречивый 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 люди ... 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 вообще 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 конферансье 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 пристало 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 лишённые 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 лежат 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 непрестанного 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» основательно: 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 добро-

детели – 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 Гете «позитивную» роль «той силы, что вечно хочет зла и вечно совершает благо...». Дитя века Просвещения Гете 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 утверждает, 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 нем**» (выделено нами – В.З.) (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 римского 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** (выделено нами – В.З.) в праздничную ночь... Итак, это не в счет, 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 искажилось 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 мелкотравчатых воришек вроде Аннушки и буфетчика из Варьете Андрея Фокича Сокова до сановных чинуш, чиновников и лицемеров – всех этих семплеяровых, берлио-

зов, латунских. В «вечной теме» вольной или невольной продажи души дьяволу Бог обычно помогает человеку. В конце первой части «Фауста» Гете 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: «Черт, 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 преуспеяния: «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», посмеявших нарушить покой и благополучие всех этих семплеяровых, римских, варенух, лиходеевых, дунчилей, босых и могарычей. 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 заплата на левом плече». Он вершит поистине деяния: возрождает брошенную Мастером в огонь рукопись романа о Понтии Пилате, возвращает возлюбленно-

го 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 всеильный 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 прочитали «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, четырнадцатого числа весеннего месяца нисана. Но, увы, на эту дорогу ему выйти почему-то не удастся и к нему никто не приходит». В такие моменты он «более всего в мире ненавидит свое бессмертие и неслыханную славу». Со-страдательная 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 нелепый истории, а возмездие по счету мужика русского 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 такого 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 созидующим и созидательным основам человеческого общежития.

Мысль о трагическом отсутствии личного счастья, любви и сострадания к ближнему среди созидателей нового Дома, об ущербности «отложенного на завтра благоденствия» проводит в своем творчестве 20–30-х гг. и Андрей Платонович Платонов (Климентов),

чья творческая судьба сродни булгаковской. Хотя, в отличие от Михаила Афанасьевича, его персонажи вроде бы защищены сертификатом социальной благонадежности и по происхождению и по роду занятий. Солдаты, крестьяне, рабочие, рядовые инженеры, чудак-изобретатели, сельские активисты у Платонова живут в «прекрасном и яростном мире» строительства «общепролетарского дома» для всеобщего счастья, заняты либо научным творчеством, либо «социальным зодчеством». Идеей созидания, изобретательства, открытия неизведанного, обучения «искусству превращения пустыни в живую землю» одержимы герои рассказов и повестей писателя. Но отчего неудачи постигают инженера Кирпичникова из «Эфирного тракта», инженера Вогулова из «Потомков солнца»? Хотя, казалось бы, их целеустремленность и энергия не могут быть вознаграждены. Отчего среди всеобщего «рабочего вождения» так несчастны Фрося («Фро»), Петр Савельич и его жена Анна Гавриловна («Старый механик»)? Почему среди этого созидательного энтузиазма вдруг начинает задумываться о «плане общей жизни», о «смысле природной жизни», о «душевном смысле» такого невиданного напряжения человеческих сил герой повести «Котлован» Воцев?

По Платонову «прекрасный и яростный мир» созидания новой жизни антигуманен уже потому, что сознательно жертвует днем сегодняшним ради будущего счастья будущих поколений, скуп на душевное тепло, не согрет даже плотской любовью между мужчиной и женщиной: лично несчастный человек не может созидать прекрасное будущее. Платоновские герои, как и большинство людей, хотели быть счастливыми немедленно, не ожидая иного времени, когда их нынешний «усердный труд даст результаты для личного и всеобщего счастья». Вот от чего маются Фрося, Воцев и другие внешне чудаковатые персонажи – «ни одно сердце не терпит отлагательства, оно болит...».

Идеей о необходимой жертве ради будущего, оправдывающей пренебрежение днем сегодняшним, живут все положительные, условно говоря, герои «Котлована» – мастеровые Козлов, Сафронов, Чиклин. Они все отложили на будущее, оставив себе лишь титанический труд, который вызывает восхищение, но, став самоцелью, убивает в них жизнь души и мысли. Создавая почву для всеобщей любви, сами они не могли быть приветливыми и доброжелательными даже между собою. С особой болью понимает это своей «скучающей по истине головой» Воцев. Именно он догадывается, чем для будущего, которое здесь олицетворяет девочка Настя, может обернуться созидательная ярость «прекрасного мира», он понимает, «насколько окружающий мир должен быть нежен и тих, чтоб она была жива».

В финале повести, когда в углу котлована хоронят умершую от жестокости мира девочку, «Вощев стоял в недоумении над этим утихшим ребенком, он уже не знал, где же теперь будет коммунизм на свете, если его нет сначала в детском чувстве... Зачем ему нужен теперь смысл жизни и истина всемирного происхождения, если нет маленького верного человека, в котором истина стала бы радостью и движеньем?». Это приговор писателя-гуманиста; но не самой идее, а ее бездумному, безмысленному, торопливо-бездушному воплощению в жизнь, игнорирующему живого человека и вечные ценности православия. Если итоговый роман Булгакова заканчивается обретением покоя для Мастера и Маргариты и прощением для Пилата – хоть каким-то умиротворяющим финалом, то в некотором роде тоже итоговая повесть-притча «Котлован» Платонова безысходна в своем провидении будущего, в художественном предсказании грядущей трагедии действительно великой идеи.

А печальная участь воочию увидеть, художественно осмыслить и в слове запечатлеть реальную трагедию социалистического эксперимента выпала на долю еще одного пророка от советской литературы, ее последнего классика Леонида Леонова.

Вопросы по теме

1. Своеобразие личности и творчества М. Булгакова в контексте русской истории и литературы.
2. Характерные особенности композиционной структуры пьесы «Дни Турбиных», ее соответствие драматическому конфликту, суть последнего.
3. Какой художественный прием использован автором «Дней Турбиных» для художественного выражения раскола внутри белого движения?
4. Сон как форма драматической условности в пьесе «Бег».
5. Какие две метафоры бегства белой армии из России использует драматург в пьесе «Бег», каков их смысл?
6. Перед каким выбором поставлены основные герои пьесы «Бег», оказавшись в эмиграции; какова мотивация его разрешения у каждого?
7. Социально-исторический подтекст перипетий научного эксперимента по пересадке органов, положенного в основу сюжета повести «Собачье сердце».
8. Суть конфликта между профессором Преображенским и председателем домкома Швондером, роль Шарикова в нем.
9. Художественные средства и приемы создания характеров, использованные автором в повести «Собачье сердце».

10. Как в содержательном и формальном отношениях объединены в художественное целое два сюжета, развернутые в романе «Мастер и Маргарита»?
11. Каким, с точки зрения авторского отношения к изображаемой действительности, представляется иносказательный смысл названия романа «Мастер и Маргарита»?
12. Как можно расшифровать эпиграф к роману «Мастер и Маргарита» с позиции авторского замысла?

Библиография

1. Булгаков М.А. Собрание сочинений: в 5 т. – М.: Художественная литература, 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.
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. – 1987. – № 8.
7. Петелин В.В. М. Булгаков. Жизнь. Личность. Творчество. – М., 1989.
8. Соколов Б.В. Булгаковская энциклопедия. – М.: Локид – МИФ, 1996.
9. Соколов Б.В. Михаил Булгаков. – М.: Знание, 1991.
10. Соколов Б.В. Три жизни Михаила Булгакова. – М.: Эллис Лак, 1997.
11. Чудакова М.О. Жизнеописание Михаила Булгакова. – М.: Книга, 1988.
12. Яновская Л.М. Творческий путь М. Булгакова. – М., 1983.

ПРОМЕТЕЙ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ (Л.М. Леонов, 1899–1995)

«...Буря наших дней должна устремить и нас от сдвига наземного к сдвигу космоса».

С. Есенин «Ключи Марии»

«...В каких-то леоновских строках имеются еще не расшифрованные пока черные дыры, куда со временем потребуются взглянуть еще разок».

О. Михайлов

В двадцатые годы прошлого столетия новая Россия много писательских юбилеев, как правило, вековых, отмечала. Скольких чествовала она, кого целиком, а кого с некоторыми оговорками брала с собой в будущее, игнорируя потуги пролеткультовцев и рапповцев решительно порвать с прежней дворянской культурой и создать идейно стерильное искусство для трудящихся! Достоевский, Некрасов, Толстой, Островский, Салтыков-Щедрин – великая пятерка, которой отдавала должное и воздавала хвалы новая пролетарская власть.

И в эти же годы состоялись дебюты молодой поросли русской литературы XX века, позже составившей ее классический пантеон, – М. Булгакова, А. Веселого, Л. Леонова, А. Платонова, М. Шолохова. Из них только Л. Леонову суждено было и встретить зарю и увидеть закат бурного двадцатого века, а в творчестве своем сказать о его, равно великих, упованиях и разочарованиях: его гений обладает даром одновременно и эпическим и провидческим. Не случайно древние греки своего самого «заземленного» и в то же время самого почитаемого небожителя называли «Прометеем», что в переводе означает «мыслящий прежде», «предвидящий». Теперь, по завершении жизненного и творческого пути, Леонов воспринимается именно как Прометей русской литературы XX века, писатель-философ, равно озабоченный судьбой и микрокосма – Человека, и макрокосма – человеческой цивилизации. Здесь – основание и повод для сравнения и параллелей с творчеством Достоевского, чуть ли не с первых литературных опытов писателя проводимых критиками (2, т. 1, стр. 11). В 20-х годах это, как правило, выглядело упреком молодому многообещающему писателю в «достоевщине», предупреждением от скатывания к «идейной незрелости». В литературоведческих трудах 60–80-х годов – хвалой за продолжение традиций русской классики. Не случайно такое постоянство в сопоставлении двух писателей

русских: они жили и творили в эпохи великих переломов в истории России. Когда обнажаются, выходят на поверхность самые глубокие пласты общественного и национального самосознания народа. Его художественные гении, пусть разделенные столетием, не могут не быть в чем-то похожими в осмыслении и отображении событий своего времени, даже если отвлечься от понятий сугубо литературоведческих, вроде преемственности традиции.

Живописуя мчащегося в своей бричке удачливого вора и обаятельного мошенника, героя первоначального накопления капитала, Н.В. Гоголь еще только задавал вопрос: «Русь, куда же несешься ты?». Перед его художественным взором нет того будущего, провозвестником которого выступает герой; он лишь интуитивно, как художник слова, почувствовал его опасность. Достоевский воочию увидел, после реформ шестидесятых годов, куда примчалась русская тройка: торжество чистогана и откровенного хищничества, попрание христианских заповедей и – главное для русского человека – замещение православной идеи соборности идеей свободной конкуренции, борьбы всех против всех. Россия во второй половине XIX века входила в свое будущее не первопроходцем, имела за спиной опыт Запада – и ничего существенного о новом для страны общественном устройстве Федор Михайлович сказать не мог, кроме анафемы ему, вполне заслуженной впрочем. По большому счету Достоевский – гениальнейший бытописатель, знаток характеров и потаенных глубин психики человека. Но не провидец, не философ – не в укор ему будь сказано. В «Бесах», наиболее, на наш взгляд, «философичном» его романе, Федор Михайлович отшатнулся от социализма как возможной альтернативы современному ему обществу, отверг его а priori. Иное дело – Л. Леонов, которого как-то привычно называют продолжателем традиций Достоевского в русской литературе XX века. Но продолжать – не значит только повторять, быть во всем похожим на учителя. Что объединяет этих двух авторов – литературоведение к настоящему моменту ответило полно и обстоятельно. А в чем их непохожесть? В чем заслуга Леонова как воспреемника великого классика?

В выступлении на Первом съезде советских писателей в 1934 году молодой Леонов, имеющий за плечами опыт десятилетнего (или чуть больше) профессионального труда и собрание сочинений, подчеркивал два решающих момента в творческой биографии писателей своего поколения: «зарядку старой культуры» и революцию, благодаря которой «в вялые паруса нашего поверхностного романтизма ударил грозовой ветер» и которой «мы обязаны всякими нашими успехами». «Если только они были», – скромно оговаривал-

ся при этом (23, стр. 152). А в семидесятые уже прижизненный классик призывал будущих исследователей рассматривать творчество писателя как его духовную биографию, «как историю заболевания некоей мечтой или идеей» (12, стр. 306). Вооружившись этим, методологическим по сути, напутствием, проследим творческую биографию писателя в основных хронологических координатах и в «знаковых» произведениях.

«Чтоб не забыть судьбу былова...»

Литературный дебют Леонова состоялся в первой книге альманаха «Шиповник» в 1922 году, где был напечатан рассказ «Бурьга». Причем творческая активность юного писателя поразительна: этим же годом датированы еще восемь рассказов. Тогдашняя критика снисходительно отмечала творческие поиски начинающего автора главным образом в области формальной. Подчеркивала тесную связь с фольклором русского Севера, искусную стилизацию, импрессионистичность, сказовую манеру повествования, пыталась «привязать» первые литературные опыты к «орнаментальной прозе». Словом, эти рассказы критика оценивала исключительно как необходимый традиционный этап «овладения литературным мастерством». На глубинный философский подтекст непривычно экзотической ранней прозы Леонова тогдашняя критика внимания не обратила. Хотя уже в них, по определению современного критика, «намечаются контуры тех проблем, которые воплотились в центральных произведениях той поры – романах «Барсуки» и «Вор» (2, т. 1, стр. 487). От себя добавим, что в ранних рассказах обозначены, намечены и те «сквозные» проблемы, что определяют тематику и пафос всего последующего творчества писателя, а не только этих двух романов. И что ускользнуло от внимания критики более поздних десятилетий.

Все двадцатые годы отмечены у Леонова творческой дерзостью, жадной испытать себя во всех родах и жанрах литературного поприща. Кроме упомянутых уже рассказов в это же десятилетие публикует он романы «Барсуки» и «Вор», повести «Записки Ковякина», «Провинциальная история», «Белая ночь», пьесу «Унтиловск», написанную по мотивам неопубликованной повести с тем же названием. Читателям, да и критикам тоже, он в те годы видится преимущественно как искусный стилизатор языка и повествовательной манеры. Ему в равной степени доступна языковая стихия былинного русского Севера («Бурьга», «Гибель Егорушки», «Случай с Яковом Пигунком») и мещанских низов города («Бубновый валет», «Валина кукла», «Барсуки»), экзотического Востока («Туа-

тамур», «Халиль») и библейских сказаний («Уход Хама»), изысканная лексика дореволюционной интеллигенции («Деревянная королева», «Записки Ковякина», «Унтиловск») и арготическая – уголовно-преступного мира («Вор»).

Ведущие критики 20-х годов единодушно отмечали экзотичность тематики, достоинства формы его ранних произведений, особенно языка (А. Воронский, Н. Смирнов, В. Львов-Рогачевский, Ю. Тынянов, В. Переверзев, Д. Горбов, А. Лежнев (2, т. 1, стр. 485–495). Видели в том талантливые пробы пера, многообещающие литературные опыты, а анализу содержания почти не уделяли внимания. Единицы из них ограничивались констатацией расплывчатости и неясности мирозерцания, следствием которых становилась якобы «идейная противоречивость» произведений молодого писателя. О содержательной стороне леоновского творчества впервые пытались заговорить лишь после публикации романа «Барсуки». Имея в виду конфликт между братьями Рахлеевыми, утверждали безусловную правоту Павла как строителя нового общества, как твердой руки революции, усмиряющей бунт несознательных темных мужиков. Хотя леоновская проза, уже в первых своих опытах бывшая не просто экзотичной, по языку ли, по тематике ли, а насыщенной бытийно-философским содержанием, требовала не только восхищения литературными красотами ее, но и более серьезного, на уровне содержания, подхода. К сожалению, критика 20-х годов именно эту сторону ранней прозы писателя обошла молчанием. Да и более поздние исследователи не особенно жаловали вниманием первые литературные опыты, сосредоточившись на крупных жанровых формах, тех же «Барсуках» и «Воре». Молодой Леонов, в отличие от своих литературных сверстников, в начале 20-х мог казаться и казался неактуальным для критиков. Страна только что вышла из огня революции и гражданской войны «кровью умытая», в романтическом порыве устремилась к новой жизни, а он пишет нечто вроде сказок о старой кондовой Руси («Гибель Егорушки», «Случай с Яковом Пигунком», «Петушихинский пролом»), об отодвинутой революцией на обочину истории старой русской интеллигенции («Конец мелкого человека»), о безоглядном прощании с иллюзиями детства и юности, которое мстит за себя в зрелом возрасте («Бубновый валет», «Валина кукла»). И уж совсем некую байку о приключениях зеленого лесного «детеныша-нос-хоботом» от имени деда Егора предлагает читателям при первом знакомстве («Бурыга»). Отсюда у критиков тогдашних – вежливая констатация («первоклассное дарование»), подчеркивание сугубо формальных моментов: экзотика, первоначальный язык, фольклорные мотивы, реминисценции и аллюзии, искус-

ная стилизация. Но... далекие темы, идейная противоречивость, «неясность мирозерцания, уклоны в полумистические настроения». Дальше критики переходили к разговору о «литературных влияниях». Тут у них находилась почва для более профессионального разговора – «Достоевский», «орнаментальная проза». И лишь умудренный долгим писательским и жизненным опытом М. Горький пророчески проронил: «Леонов – человек какой-то «своей песни», очень оригинальной, он только что начал петь ее» (8, т. 24, стр. 491).

«Своя песня» у Леонова в историко-философском плане – это судьба человеческой цивилизации и роль России в ней, в онтологическом – это человек в его взаимоотношениях с обществом и Богом, это русский национальный характер во всей его противоречивости: «Конокрад и пить может, и убить может, и Бога не забудет. Конокрад есть русский человек» (2, т. 1, стр. 128). Зазвучала она уже в «Бурыге»; в подтексте этого почти сказового повествования – и вся история чуть припоздалого (впрочем, по сюжетной логике рассказа так ли уж и необходимого) вхождения России в европейскую цивилизацию и «странности» русского характера. В языческой лесной глухомани цивилизация поначалу заявила о себе топорами и пилами – и «встал на бору железный стон», разбежались лесные обитатели кто куда. «Лесной окаяшка» Бурыга прижился поначалу в деревне «у доброй бабки-повитухи» и стал вполне справным «деревенским мужичком». Затем участие в его судьбе приняли Гейнрих Бутерброт и испанская купчиха, испанский граф и «главный испанский архирей». Податлив и смышлен оказался этот дикарь, чему бы ни обучали его благодетели. И в цирке кривлялся у разбогатевшего на «его позоре» Бутерброта, и постигал в доме у купчихи «разные науки» и «всякое глубокомыслие». И лишь когда архирей предложил купчихе Бурыгу «в испанскую религию привести, а потом в лес пустить: пушай он и там нашу веру разводит» – показал он благодетельнице «бесьи рожки» и удрал из купчихино дома. Тогда и попал он к графу, который решил его «в лакеи приспособить» и показывать гостям «детеныша-нос-хоботом» как сюрприз. Но не оправдал Бурыга надежд своего нового хозяина гостей подивить, был побит и выдворен из сытого теплого дома в собачью конуру к Шарику. Рассказывая ему о своих странствиях, он вспомнил о проклятии старца Сергия, в печной трубе у которого Бурыга со своими товарищами, такими же окаяшками, проживал в лютые зимы. Смеха ради решили посыпать просфору святого старца нюхательным табачком. Разгневался тогда святой человек – всем им, богохульникам, предсказал судьбу печальную, а Бурыге особенно: «от поганой руки будешь в чужой земле сдыхать – не сдохнешь, но завоняешь...» (2, т. 1, стр. 51). Сбылось оно

в точности. И засобирался Бурьга домой, хотя Шарик его и отговаривал: здесь все-таки сытно, дескать, и вдвоем в конуре тепло. «Не то у вас тут, у нас лучше», – только и возразил ему Бурьга. Он податлив был, как воск, чужим внушениям и легко привыкал к новым хозяевам и даже подыгрывал им. Но когда те посягнули на его веру православную и свободу личную, в лакеи себе пытаюсь приспособить, – здесь тверд оказался лесной дикарь. Такой вот сказ; удивительно, почему критики не уловили, не поняли его подтекста. Скорее всего потому, что такие ценности, как любовь к родине, свободе, православие, не в чести были у тогдашней власти...

В «Бубновом валете» за сказовой манерой повествования, обилием диалектной лексики, всегда, впрочем, уместной, критики умудрились не заметить ничего, кроме искусной стилизации. А ведь это рассказ о забытой отверженной мечте, о преданной любви, которую предсказывала старая няня Степанида Филиппьевна своей воспитаннице Леночке. Вышла Леночка замуж не за нареченного ей бубнового валета, а за «виннового короля из казенного дома», пришло к ней «червонное счастье». Но когда Леночке стукнуло сорок, аукнулось свершенное когда-то предательство...

В согласии с природой, естественным путем идущую жизнь помора Егорушки и его жены Ириньи, где есть место всем земным радостям – от гостеприимного застолья и улыбки ребенка до тяжелой рыбацкой работы, вошел монах-старообрядец Агапий, к постоянным молитвам, скорбям и жертвам призывающий, ибо якобы только они угодны Богу. И постепенно рушатся столь гармоничные прежде их отношения с миром и небом, оказались они в разладе с Создателем. И пьяное кощунство Андрея Фомича, и религиозный фанатизм, аскетизм монаха одинаково противны естеству жизни, рушат ее гармонию. Заканчивается повествование-сказ «Гибель Егорушки» картиной прихода после долгой полярной ночи весны, картиной вечно обновляющейся природы: «Пожаром встает незаходимое. Бегут волны и тают на песке. Ветры гуляют в высотах. Чайкам привольно... Глазу широко... А душе легко?» (2, т. 1, стр. 83). На такой вопрошающей ноте обрывается рассказ, буквально пропитанный экзотикой русского Севера, терпким языковым настоем поморского говора. Эти же слова, но в другой, утверждающей, окраске звучат в самом начале рассказа: «Глазу широко и душе легко». Когда душа Егорушки еще не была смущена «неисповедимыми путями Агапиевой справедливости», согласно которой и смерть первенца сына оказывается угодной Богу.

В «Записках Ковякина» рассказчик Андрей Петрович – не просто пародийный персонаж. В нем, конечно, много неуместного

пафоса, восторга перед жизнью русской провинции. Но в нем и зоркость есть, наблюдательность, меткость оценок происходящего. Он ведь иронический панегирик пишет, мениппею гоголевской жизни. Главный управляющий мануфактурного дела местного купца, а после революции служащий совнархоза Ковякин – истинный философ-гуманист в понимании «хода жизни». Ему революция видится как извержение Везувия, как нарушение естественного хода вещей – «все пошло против течения природы». Он университет предлагает построить в Гоголеве вместо казармы, он призывает «соображать и в момент восторга», твердо уверен, что «всякое дело поправимо, кроме крови». Он все недостатки русского человека видит и афористично их представляет в своей летописи: «Это правда, пьем. Но ведь нельзя же и не пить на голом-то месте», «мы забывчивы на обиды». Но, как всякий русский, поверить в себя, в свой разум боится; потому в минуты метафизической тоски (глава «Переполюх моей души») ему авторитеты подавай. Истину жизни пытается выяснить то у гоголевского представителя науки Дмитрия Терлюкова, который «перпетун-мобиль» изобрел, то у священника о. Геннадия, то у беглого монаха Феофана: «Просвет где? Которые же дороги правильны?»

Профессор палеонтологии, мировое светило в диковинной этой науке Федор Андреевич Лихарев в эпоху великой междоусобицы в России под предлогом острой для него необходимости закончить монографию о климате мезозойской эры отгородился от сегодняшних страданий и неурядиц, предоставив другим их остро переживать, а заодно и заботиться о его пропитании («Конец мелкого человека»). Он мелок даже в том «паноптикуме бывших», что собираются по пятницам на квартире доктора Елкова, чтобы поплакать о недавнем прошлом («какой сытости была эпоха!»), пострадать о настоящем, пофилософствовать о будущем России. И пусть у них «Россия не в душе, а на языке» – Федор Андреевич ни там, ни там ее не держит. Как говорит являющийся по ночам Федору Андреевичу ферт, нынче «мелкий человек экзамен держит... а вдруг да выдержит». Вот черт в «Конце мелкого человека» играет роль нетрадиционную для русской литературы. Он тоже второе «я» героя, но это воплощение лучшего в человеке, задавленного фанатической преданностью науке, тем более губительной для личности, что эта наука бесконечно далека и от сегодняшних бед и страданий, и вообще от нужд и интересов земного бытия. Читателю ближе и понятней не небожительность человека науки, экономящего «свое душевное равновесие, необходимое ему для свершений на поприще науки» вопреки безжалостным ветрам истории, а истинные, земные страдания его сестры Елены, доктора Елкова от того, что когда-нибудь «канут

в ничто и наши нынешние судороги и вздыхания». О том же, об исторической памяти, «чтоб не забыть судьбу былова», думает, печется и гоголевский летописец Ковякин.

Впервые критика 20-х годов заговорила о Леонове как об ученике Достоевского именно в связи с этой повестью (2, т. 1, стр. 497). Заявила, как нам представляется, совершенно бездоказательно, по пристрастию критиков отыскивать непременно «истoki и влияния», «продолжение традиции», особенно у начинающих авторов. Гораздо больше оснований на такое сопоставление давала «Провинциальная история», опубликованная четырьмя годами позже. Это самая «достоевская» вещь у Леонова 20-х годов и по характерам и по стилистике. Герои ее, Пустынников-старший и Ахамазиков – представители Руси уходящей, вобравшие в себя все высокое и низкое, бывшее в ней. Они теперь много философствуют: Ахамазиков, посмердяковски ерничая над прошлым и будущим, Пустынников, мудро по-стариковски их осмысливая, особенно будущее. И оба сознают в то же время, что настоящее издевается над ними, погруженными «на дно жизни, которая бушует там, вверху». Но нередко именно со дна жизни открываются человеку истины, неведомые, недоступные наверху ее обитающим. Благословляя своего младшего сына Якова на призвание инженера-строителя, возводящего новый мир, Пустынников готов презирать потомков, если среди них не найдется хоть один, кто скажет, знакомясь через тысячу лет с прошлой жизнью Вошанска: «Сыми шапку, здесь страдал человек!». Заранее готов презирать будущие поколения за историческое беспамятство этот вечно юный старик.

«Провинциальная история» вместе с повестью «Белая ночь» завершает в творческой биографии Леонова двадцатые годы, удивительно богатые для начинающего писателя прежде всего в жанровом отношении – повести, рассказы, два романа, две пьесы. Здесь живет, вернее, доживает свой век старая кондовая Русь: работает и пьет до изнеможения, страдает, мучается, богохульствует, грешит и кается. В этих своих ипостасях нашла она отражение в русской классике XIX века, своего сострадальца-писателя – Леонов здесь не первооткрыватель темы. Тем не менее, на его прозе несомненная печать новизны в силу ее естественности, языковой органичности прежде всего. Глубоко не права была тогдашняя критика, неизменно подчеркивая, выпячивая у молодого писателя высочайшее мастерство стилизации. За редкими исключениями («Уход Хама», «Туатамур», «Халиль») проза Леонова лишена всякой искусственности, придуманности, в ней ощущается не этнографическое, а влюбленное знание предмета изнутри. Но Русь уходящая предстала впервые с такой

полнотой и трагической убедительностью именно у Леонова в еще одной своей ипостаси: в поисках выхода «из плана жизни» она много и беспрестанно философствует. Всех героев его ранней прозы, а это преимущественно мужики русские, а не социальные маргиналы, как у М. Горького, гложет метафизическая тоска. У Чехова таков был удел интеллигенции, она у Антона Павловича философствует, будучи в тупике, в предчувствии катастрофы. Герои Леонова – после революционной бури, на обломках прежнего уклада жизни плачут, сожалеют, проклинаят, верят и надеются одновременно. И если симпатии предшественников Леонова, их авторская позиция, оценка легко прочитываются, то у него самого далеко не так. Вопрос об авторской позиции применительно к творчеству Леонова 20-х годов сложен и неоднозначен. Очевидно, писателю, как и его персонажу из «Записок Ковякина», сладки были «глупые слезы по уходящей гоголевской старине» – иначе невозможно было бы так воссоздать Русь уходящую. Вспомним из его речи на Первом съезде писателей слова о «зарядке старой культурой». Очень сдержанно молодой писатель относится к тем переменам, что принесли революция и гражданская война. Он даже названий таких избегает; событиям этим нашел писатель точное определение – «пролом». Нечто насильственное, неорганичное, бесцеремонно вторгшееся в жизнь Петушихи. Потому она и реагирует соответственно: «А мужику что? Коммуна так коммуна, лучше так лучше: валяй, значит, Тимошка, жарь!» (2, т. 1, стр. 192). И в то же время, в том же «Петушихинском проломе» есть глава XVI – лирический монолог автора, исполненный высокой патетики приятия промчавшейся над Россией революционной бури: «А еще вспомняем, как отбивали мы волю нашу кумачовыми быть, босые, раздетые, с глазами, распухшими от жестких предзимних ветров, как закусывали соломенным хлебом боль пролома, как шли на штурм, кутаясь в ворованные одеяла от холодной вьюжной измороси, да от вражьих пуль...» (2, т. 1, стр. 206).

В леоновской прозе двадцатых, да и в пьесах, поражает сочетание бытовой достоверности, житейской приземленности персонажей с высоким интеллектуальным накалом их мысли, с их жаждой донести в диалоге до слушателя собственное выстраданное мнение о порушенной революцией их судьбе, о грядущих переменам – какая-то, кажущаяся на первый взгляд нарочитой, страсть к «суждениям о материях высоких». О чем же они, а вместе с ними и автор, раздумывают на развалинах прошлой жизни? О чем их вопрошание? Их вопросы – об отношении человека к обществу, природе, истории, цивилизации, к Богу, наконец. На этих бытийно-философских константах выстроено все дальнейшее творчество Леонова в его про-

блемно-содержательном аспекте. В творчестве 20-х годов он выслушал мнение по этим вопросам побежденных – Русь вчерашнюю. Он дал ей возможность высказаться, запечатлел в художественном слове, сохранил для потомков духовные ценности, накопленные веками развития русского народа в условиях самодержавной империи, многое объясняющих в национальном характере. «В Леонове предчувствуется большой русский писатель, очень большой», – пророчески характеризовал еще только начинающего свой путь в литературе автора из своего итальянского далека А.М. Горький (9, стр. 153).

Того, что по историко-литературной и литературоведческой традиции называется обычно «ранним периодом», «поиском своего стиля», «периодом ученичества» в творческих биографиях, у Леонова, похоже, и не было вовсе. Длившийся около десятка лет, он на самом рубеже 20–30-х гг. завершается пятитомным собранием сочинений – редкий случай в русской словесности. Тем более в такие «придирчивые» к авторам годы становления новой литературы победившего пролетариата, тем более, что Леонов отнюдь не был певцом революции и гражданской войны, числился по ведомству «попутчиков» в рапповской табели о рангах. Из двадцати произведений, опубликованных с двадцать второго по тридцатый годы, недавние бурные события нашли отражение лишь в четырех, и только в качестве фона, на котором разворачиваются личные драмы их героев: Савосьяна, Талагана, Ковякина, поручика Пальчикова, братьев Рахлеевых. Как художник он пристально вглядывался в прежнюю агонизирующую Россию и слагал ей величественный реквием в эпическом роде. Как мастер он проверил себя во всех основных жанрах – от небольшого рассказа и повести до романов («Барсуки», «Вор») и пьес («Унтиловск», «Усмирение Бабадошкина»).

«Необыкновенные рассказы о мужиках» (всего их пять) объединены пристальным интересом писателя к особенностям и «странностям» сельского мира, национального характера, «загадочной русской души». «Необыкновенные» они в силу исключительности сюжетных коллизий и в то же время психологической убедительности мотивов поведения их персонажей. Как рассказ об ослепшей старухе Мавре, быстро смирившейся, освоившейся и в собственной хате, и в окружающем ее мире; или о глухом Иване, которого сельский мир постановил наказать за конокрадство, хоть истинный конокрад-кузнец признался. Но кузнец – один на всю округу, а глухой Иван – один из четырех имеющихся плотников. «А надо нам злых людей смертью острастить... Вот и думается мне, что легчай нам на такой предмет с плотником распроститься, чем с кузнецом», – рассудил сельский мудрец. И сельский сход принял такой совет, благо глухой Иван до самого расстрела не понимал, о чем и о ком речь.

В итоговом произведении этого десятилетия романе «Вор» колоритные типы старой России поселены будут в квартире номер сорок шесть московской коммуналки времен нэпа, ставшей аллегорией ковчега, спасающегося от революционного потопа. И символично, что здесь на какое-то время поселится и главный герой, бывший красный командир, а теперь вор Митька Векшин, тоже осколок «великого российского перелома», но не от «разбитой твердыни, а от раздробившего ее молота». Все они – люди без будущего, без смысла и цели влачащие свои дни. Эти персонажи, безотносительно к их возрасту, роли в революции и гражданской войне, «свое отшумели», как выразился повествователь Фирсов (его автора) в «Воре», их он «выселяет с квартиры для других жильцов» (2, т. 3, стр. 581).

Можно в творческих плодах этого десятилетия отыскивать и находить влияние традиции, учебу у предшественников, что и делала тогдашняя критика в пылу своеобразной страсти – искать предтеч, учителей для гения. Можно говорить о «противоречивости общественной позиции», о «некоторых заблуждениях писателя», нашедших отражение в произведениях 20-х годов. Но не видеть на этом основании уже тогда родившегося гения!? Впрочем, история повторяется: семнадцатилетнего Пушкина посвятил в гении собрат по перу Державин, 22-летнего Леонова – Горький. А критики еще долго искали им предшественников – якобы учителей и наставников.

Заряд «старой культуры», о котором говорил Леонов на съезде писателей, отработал свой ресурс полностью в творчестве писателя 20-х годов. «Старая культура» и связанная с ней российская дореволюционная действительность, российский уклад жизни, с его ценностями, странностями и кажущимися нелепостями, с его колоритными характерами, осмыслены автором в бытовом и метафизическом аспектах и, как изображение на фотобумаге, закреплены на страницах произведений в художественном слове. Удивительно емком, неожиданном, самородном, давшем основание Горькому увидеть будущего гения уже в первых его литературных опытах.

За героическую обыкновенность

В открывающем следующее творческое десятилетие романе «Соть» новая цивилизация заявит о себе уже не как сила разрушающая, а, напротив, созидаящая. По своей теме – строительство на реке Соть, в таежной глухомани бумажного комбината – роман можно причислить к многочисленным тогда так называемым производственным. Но в отличие от собратий, отнесенных критиками по одному ведомству, в леоновском будни строительства, производствен-

ный процесс – лишь соответствующий времени фон, на котором разворачиваются, проходят корректировку и испытание «вечные вопросы» бытия человеческого.

В своем литературном дебюте – рассказе «Бурьга» – писатель лишь пунктирно обозначил вставшую позже во весь рост перед человечеством проблему взаимоотношений с природой. Сделано это в сказовой манере, что вроде ее не особенно драматизирует. «Пришло горе горькое. Однажды утром громко запели топоры, они хряснули весело сизыми ладонями, они пошли гулять-целовать: куда поцелуй – там смерть. А еще тем же утром жестокими зубьями заскрежетали пилы, загрызли громко, запели звонко, – не замолишь слезой их лютого пеня. Встал на бору железный стон... да уж что тут поделаешь!... против железа не забунтуешь; смирись, подставь глотку под синие зубья, молчи» (2, т. 1, стр. 39–40). Но то в сказке о лесном детеныше Бурьге. А вот в романе о «социалистическом строительстве» этот конфликт становится главным и поистине драматическим. Руководителям стройки Увадьеву, Потемкину и Бураго здесь противостоят не ветхие обитатели Макарихинского скита, не местные богатеи и даже не укрывающийся под чужим именем бывший белогвардейский офицер. В первой главе романа технарья-романтика инженера Фаворова восхищала и смущала первобытная мощь местной природы, на которую замахивались строители – жрецы «новоявленного в этих местах беса по имени Бумага», он спрашивал Увадьева: «Стихия... Не боязно?» (2, т. 4, стр. 19). Главным событием, предопределившим ход стройки да и судьбу Сотьестроя, в романе стал прорыв разбушевавшейся в половодье Сотьей запани на реке, когда сплавленный сюда необходимый для стройки лес погнала река вниз по течению. И трагедия и трудовой подвиг стройки сфокусировались в этой катастрофе. Когда саженым обломком вырванного из земли бруса убило гулявшую по берегу девочку, ради будущего счастья которой «в таких муках переплавлялась планета». И когда люди, вступившие в рукопашную с Сотьей, показали здесь и «добровольную отвагу» и «геройское безумие».

Глава четвертая романа стала апофеозом противоборства воли человека и природы. Описывая его, автор прибегает к приему антропологизации: «в природе начинался бунт», «ожесточившаяся Соть», «начиналось восстание реки», «попытка ослабить мятеж реки». У Леонова река «правильно выбрала минуту, чтоб отомстить человеку, замыслившему запрячь ее в работу. Она не хотела в трубы» (2, т. 4, стр. 164). Своенравная река бросила вызов и инженерным расчетам Ренне, проектировавшего запань, и революционному напору Потемкина и Увадьева, действовавших в ее вековечных вла-

денях теми же методами, что и в гражданскую войну, – напролом, победив и то и другое.

А «общественное мнение искало виновников», – не без иронии пишет автор. И нашло в лице Филиппа Александровича Ренне, автора проекта. Состоялся позорный ритуал его наказания. Под выкрики враждебно настроенной толпы и пение «Эх, яблочко, куда ты котишься?» инженера вывозят на тачке за ворота стройки. Такого посрамления корпоративной чести он не мог вынести и застрелился. В «драке со стихией» строители одолели катастрофы с прорывом запани на реке и затопление шахты пловунами на одиннадцатиметровой глубине. Волей и невиданным напряжением созидательной ярости съехавшихся на стройку людей она движется дальше. Но почему, созидая неведомое будущее, не испытывает полного счастья Увадьев? Ему, сидящему спустя год после начала стройки в одиночестве на высоком берегу Соти, все пережитое за это время видится в будущем «наивной картинкой из букваря», что будет напечатан на произведенной здесь бумаге. И всего-то? И ради этого нынешнее невиданное напряжение, гибель девочки и инженера Ренне? Уж не вспомнил ли он теперь разговор с инженером Бураго перед отъездом из Москвы на Соть? Когда этот буржуазный спец, назначенный главным инженером строительства, позволил себе пофилософствовать: «Чудно: до революции настоящее у нас определялось прошлым, теперь его определяют будущим, а его надо определять самим собою». Тогда Увадьев раздраженно оборвал спеца: «Ты слушай не стоны, а цифры... в наш век надо мыслить крупно... умей быть другом нам» (2, т. 4, стр. 94). Вспомнил, несомненно вспомнил, но признать правоту собеседника комиссару стройки, а прежде «битюгу революции» – для Увадьева означает перечеркнуть свою сорокалетнюю жизнь, отданную такой привлекательной заманчивой идее «переплавки мира и человека». Один из первых романов о социалистическом строительстве заканчивается на такой вот минорной ноте, вроде не приличествующей избранной теме. На последних его страницах читатель видит одного из руководителей стройки несчастным человеком: уехала со стройки его мать Варвара, как никто другой понимавшая сына, выходит замуж за инженера Фаворова его тайная мука, дочь инженера Ренне Сузанна. Видевший свое призвание в том, чтобы «дробить и мять людскую глину», создавая человека будущего, Увадьев испытал не удовлетворенность созидателя, но остро осознал вдруг свое одиночество.

Не масштабами прошлого или, тем более, будущего следует определять, а значит, и оценивать настоящее – эта крамольной показавшаяся Увадьеву мысль Бураго теперь «вздыбила ему сознание»

самому, ибо не «крошилась под грубым рубанком его разума». На этом этапе сомнений растает с ним читатель. Но и его, читателя, не оставляет мысль: «Неужели сбывается пророчество Виссариона Буланова, философствующего о прогрессе всех цивилизаций как о движении к варварству, к вырождению?» Ибо идет умерщвление души, растоптание ее, «а растоптанная вещь ...о, как она еще отомстит за свое временное поругание!... Человек прорубит наконец эту голубую скорлупу и вылупится в мир еще незнаемого цвета... там караулят его еще не испытанные холод и одиночество» (2, т. 4, стр. 186–187). Не подобного ли рода холод и одиночество испытывает в финальной сцене романа его герой? И «Соть» уже воспринимается не как талантливый индустриально-производственный роман, каким видели его (или хотели видеть) критики тридцатых, да и более поздних годов. События, происходившие в лесной вологодской глуши, стали эпическим фоном и толчком к размышлениям о судьбах человечества и цивилизации, что придает роману совсем иной статус.

Если главный герой «Соти» Увадьев – «битюг революции», ее чернорабочий, идущий напролом к своей цели, то исполняющий эту роль во втором романе 30-х годов Скутаревский – «генштабист индустриализации», профессор-энергетик дореволюционной еще выделки, фанатически преданный осенившей его однажды идее. При разности масштабов их личностей, задач, что они ставят себе, Увадьева и Скутаревского объединяет общий принцип жизни: «Полет, вот естественное состояние человека, все остальное – лишь кощунственное отступление от нормы» (2, т. 5, стр. 96). Главные герои всех леоновских романов 30-х годов исповедуют его; с последним такого типа персонажем читатель познакомится в романе «Дорога на Океан». Начальник политотдела Волго-Ревизанской железной дороги Курилов среди всеобщей разрухи у себя в стране тоже лелеет мечту – о мировой революции, о «последнем и решительном» бое между Федерацией и «полосатыми», когда уже «не дарованием полководцев, а идейной закалкой сражающихся масс» будет решаться вопрос о победе. Автор с уважением относится к мечте Увадьева, с восхищением – к мечте Скутаревского и с изрядной долей скептицизма – к куриловской. В «Дороге на Океан» он вступает напрямую в полемику со своим героем, заявляя, что «тридцать шесть миллионов людей, одновременно поражающих друг друга, не могут стать предметом восхищения ни историка, ни поэта» (2, т. 6, стр. 270).

Тем не менее все они – дерзновенные незаурядные личности, люди полета, и, казалось бы, имеют право увидеть свою мечту реализованной. Ведь во власти автора даровать успех достойному его. Но не завершается победным апофеозом ни «Соть», ни «Скутарев-

ский», а цель Курилова вообще из области футурологии. Они живут, отвергая или откладывая на потом обыденное, повседневное ради торжества своего дела, своей науки или некоей абстракции вроде победы мировой революции. Они радеют за счастье всего народа, человечества даже, но не умеют построить свое счастье. Почему их труд во имя мечты, во имя будущего не дает им «права на радость» сейчас? Ответ Курилова Лизе в том духе, что только творчество дает такое право, а таковым будет всякий труд только завтра (2, т. 6, стр. 284), мало того, что неубедителен – страдает противоречием. Разве не творчество – созидать будущее?

Но в данном случае Курилов не противоречит сам себе. Увадьев и Скутаревский – «люди горы», замахнулись на дела поистине грандиозные, рвутся немедленно мечту воплотить в жизнь. Она, жизнь, корректирует их порывы довольно безжалостно, испытывая силу их веры. Но они и не подумывают о спуске в уютную долину повседневного обыденного упорства работы. Для них мечта – стимул, мотивация к творческой работе именно сейчас. Иное дело – Курилов. Он не может уйти от сиюминутных забот по восстановлению хотя бы нормальной работы вконец разваленного хозяйства Волго-Ревизанской железной дороги, начальником политотдела которой он назначен. Он вынужден заниматься рутинной деятельностью, в которой ни грана творчества, полета мысли, он «осуществляет не мечту, а железную необходимость» (2, т. 6, стр. 110). И компенсацией, возмещением ему за эту неяркую повседневность – его мечты о мировой революции.

Герои трех романов, опубликованных в первой половине 30-х годов, – люди высоты, не многим доступной, но они – уходящее поколение. В романе «Дорога на Океан» есть глава, рассказывающая о встрече старых друзей по революционному подполью и гражданской войне, пафосная и грустная одновременно, лучше всего характеризующая авторское отношение к подобному типу героя – строителя новой жизни. Это и романтически-возвышенная ода и печально-торжественный реквием поколению, «пронизанному стальным стержнем и прошитому черной смоленой дратвой», не без горечи сознающему, что «мир – это двигатель, работающий на молодости» (2, т. 6, стр. 103). С идущим им на смену поколением они чаще всего и не находят полного взаимопонимания. Пока их авторитет первостроителей нового мира поддерживают стальная воля, целеустремленность да сознательная жертва сегодняшним во имя будущего. Но именно последнее не хотят принимать как должное их молодые оппоненты. Прозревающие, что за разговорами о жертвенном долге во имя будущего не скрывается ли равнодушие и безразличие к конкретному

человеку и его сегодняшней жизни. И это не традиционный в литературе конфликт отцов и детей – у Леонова они единомышленники, смотрят в одном направлении, но расходятся в вопросах тактики.

«Битюги революции», «генштабисты индустриализации» у Леонова монументальны, убедительны психологически, их претензии на роль локомотивов эпохи вполне обоснованны. Но отчего тогда ни одного из них писатель не приводит к успеху даже в пределах тех ведомств, что они возглавляют? С одной стороны, писатель-философ понимает, что строительство нового общества – процесс противоречивый, трудный, а главное – не в пределах жизни одного поколения. А с другой – «священная идея человечества, его мечта о золотом веке держала генеральный экзамен на зрелость» (3, т. 2, стр. 198). Успех или неуспех этого экзамена не столько от самой идеи, сколько от людей, ее претворяющих в жизнь, зависит, но от избранных ими путей и средств к ее реализации.

В творческом наследии Леонова второй половины 30-х годов преобладают произведения драматические («Половчанские сады», «Волк», «Метель», «Обыкновенный человек»). Их, условно говоря, положительные герои хоть и ровесники таковым из романов первой половины десятилетия, но принципиально от них отличаются по двум, так сказать, параметрам. В целеустремленности, преданности делу и трудолюбию не откажешь ни директору совхоза Маккавееву («Половчанские сады»), ни ученому-физиологу Свеколкину («Обыкновенный человек»), ни председателю колхоза Лизавете («Метель»). И здесь они сродни романским персонажам, нашли бы с ними общий язык. Но им совершенно чуждо ощущение собственной исключительности, «чувство горы», возносящее их над массами и над обыденностью. Заняты они далеко не масштабными делами; повседневная жизнь провинции – вот на каком поприще строят они новый «чистый дом, в котором хорошо жить», создают для того, чтобы «быть не умнее правды, а добрее ее». Новое завтра, которое «начинается с сада», чтобы утверждать другую красоту, основанную на искренности. Потому что «ложь – это всегда отражение преступлений» (2, т. 7, стр. 329). Они жаждут «самой жгучей радости в мире: каждое мгновение быть необходимым людям...» (2, т. 7, стр. 457).

И вторая их отличительная черта: им не знакомо отчуждение детей, им дано не чувство жертвенного самоотречения, а сознание исполненного долга: «Я сделал все, на что хватило разума и рук. Сады видишь под солнцем? Мои. Доделывайте, детки...» (2, т. 7, стр. 179–180).

В третьем действии «Обыкновенного человека» звучит тост «За героическую обыкновенность!» – ключ, на наш взгляд, к пони-

манию всего леоновского творчества. А вернее – его концепции подлинного героя нового времени, созидającego его и им созидаемого, не ничтожного винтика в большом государственном механизме, а человека, сознающего, что «ни черта у нас не получится, если дела государственные не станут нашими личными делами» (2, т. 7, стр. 439). Это не умаление мечты, не подрезка крыльев ей, а осознание того, какое невиданное общество, какую великую первопрородческую задачу решает Россия, взявшаяся строить социализм. Заранее предвидя их, отводит иронические упрёки в свой адрес Маккавеев, обращаясь к своим коллегам с просьбой: «Не торопитесь, вы делаете историю». Сознание личной причастности к ней, ответственности за ход событий в стране – вот что делает, наряду с бытовой их убедительностью, запоминающимися героев и пьес 30–40-х годов, и повести «Взятие Великошумска» (1944), и романа «Русский лес» (1953).

Последний достойно венчает тридцатилетний творческий путь, вобравший в себя боли, прозрения и сомнения авторской мысли. Все его творчество – художественное отражение борьбы старого и нового миров, «гигантской схватки за будущее планеты» в общецивилизационном и «сражение за человеческую чистоту» в онтологическом, экзистенциальном смыслах. Не борьбы и столкновения отвлеченно абстрактных рефлексий: у Леонова новый мир, персонифицированный и активно, порою агрессивно действующий, бросает вызов старому – и он на его стороне. Поскольку своим словом художественным он также ведет борьбу за нового человека, за человеческую чистоту и чистоту нового дома, который взялась строить страна.

По этим двум маршрутам движется все творчество писателя. И намечены они, обозначены уже в первом романе «Барсуки», в разговоре братьев Рахлеевых, оказавшихся по разные стороны баррикады. Старший Павел с вполне извинительным косноязычием старается объяснить младшему Семену цель и смысл всероссийской заварухи: «...в людях, брат, непонятного больше, чем понятного... может и совсем не следует быть человеку? Ведь раз образец негоден, значит – насмарку его? Ан нет: чуточку подправить – отличный получится образец!» (2, т. 2, стр. 305–306). Затем в «Воре» та же мысль, только, естественно, четче и чеканнее прозвучит в размышлениях сочинителя Фирсова: «Наполняя собой, подвигом своим и страданием мир, ты, человек, заново творишь его» (2, т. 3, стр. 9). Герои Достоевского, заметим, наполняют мир лишь страданиями своими, не пытаясь даже что-то изменить в нем.

«Не умнее правды быть, а добрее ее ...»

Тематически романы Леонова тридцатых годов вписываются в сконструированную тогдашней критикой новую жанровую форму – производственный роман, законное дитя индустриализации. Им несть числа в годы первых пятилеток: «Гидроцентральный» М. Шагинян, «Лесозавод» А. Караваевой, «Танкер “Дербент”» Ю. Крымова, «Капитальный ремонт» Л. Соболева, «Время, вперед» В. Катаева, «Энергия» Ф. Гладкова, «Большой конвейер» Я. Ильина, «День второй» И. Эренбурга etc.

Чем выделяются в этом ряду леоновские повествования? В них мало или вовсе нет массового трудового пафоса индустриализации и, соответственно, плакатных героев. Хотя их персонажи второго плана, чернорабочие социальной машины, рядовые участники строительных будней Варвара, плотник Фаддей Акишин, десятник Андрей Иванович («Соть»), машинист «железного корабля» Сайфулла («Дорога на Океан»), турбинный мастер Фома Кунаев, литейщик Ефим Демин, банщик Матвей Черимов («Скутаревский») в память читателя западают прочно. Так же, как и персонажи из бывших, «вчерашних» – Виссарион Буланин, Филипп Ренне, Петр Петрыгин, Осип Штруф, Иван Геродов, Николай Дудников, Павел Омеличев, Глеб Протоклитов. Они не своими «вредительскими» действиями запоминаются, а тревожащими мысль читателя размышлениями, репликами, прямыми или воображаемыми дискуссиями со своими оппонентами. У кого еще из авторов производственного романа найдется столько оппонентов, антиподов их главным героям, как правило, «положительным»? Их функция в художественном поле леоновского «производственного романа» не менее значительна и многогранна. Авторы исследований либо обходят этих персонажей, либо упоминают в традиционном контексте «злостствующих обывателей» и «затаившихся врагов».

Вот исповедь бывшего белогвардейского поручика, а сейчас заведующего клубом на «Сотьстрое» Виссариона Буланина перед инженером-химиком Сузанной. Единственным здесь человеком, знающим о его прошлом: в гражданскую они стояли по разные стороны баррикады. Девушка не собирается выдавать его соответствующим органам, не считая на что-нибудь способным «это битое калечное воинство». Для Виссариона же его ровесница – лучший слушатель и оппонент: на фронте было не до идейных дискуссий, там все решала сила. Теперь побежденный в бою берет реванш в сфере мысли. Собственно, это коктейль из Шопенгауэра, Ницше, Шпенглера, с добавлением, для убедительности, собственных на-

блюдений, обобщений, не лишенных глубины и проницательности. В ответ на вопрос Сузанны, на кого Виссарион работает, зачем образованный человек не опровергает в разговорах с мужиками у костра их опасений по поводу того, что как построят бумажный комбинат, «так и потечет на нас вонь... И пойдет газ и все им пропитается, реки и сушь...», тот отвечает резонно, что «надо же внушить когда-нибудь сознание силы в это рабское племя». Сузанна, возможно, и поставила на место страшасьего разоблачения бывшего поручика своим утверждением, что «глупо будить стихию, если не имеешь власти над нею». А вот мысль читателя повернула в неожиданное русло: «Большевики-то разбудили вековую крестьянскую Россию, а есть ли у них власть над разбушевавшимся океаном?».

Впрочем, поставить на место собеседника не значит его переубедить. И Виссарион раздражается монологом, нервным, истеричным, но не оставляющим равнодушным ни его слушательницу, ни читателей. «Лягте на землю и слушайте: она орет. Мир гибнет... На этой остывающей планете остывает и человек... Мир на небывалом еще ущербе, в основе его ненависть и месть... Не мысль, не идея, а вещь формирует сознание. Не Бог ограбил человечество, а вещь – лукавый хозяин мира... Вещь обещала ему химерическое блаженство, и вот в погоне за ним... человек ринулся вперед... Утерялись все нормы, наступил хамский апогей естественных наук. Множась, подобно волхвам, они понесли свои дары к колыбели богочеловека... Вспомните!... Человек есть то, что он есть. Любовь – взаимное влечение яичников... Душа – функция протоплазмы... Придет еще один Фрейд – и не останется веры ни в чистоту, ни в дружбу, ни в невинность... Все рассечено и познано, но слушайте: произошел обман. Познан труп в его мертвых отдельных частях, а живое единство ушло невозвратно... И вот душа изгоняется из мира сквозь строй шпицрутенов и палок» (2, т. 4, стр. 182–183).

И неопит коммунистической идеи Сузанна возразить на эту боль живой души не находит ничего кроме упрека оппоненту, что он «упускает область социальных отношений». Да какого-то робкого утверждения: конечно, человечество разрублено на государства, на классы и группы, но «именно коммунизм объединит эти разобщенные части... так?». В общем Виссарион ее убедил: революция тем более была необходима, она-то и будет предпосылкой обновления мира и человека. И вот здесь чувствительный, больной нерв их дискуссии обнажается. Революцией, по мнению Виссариона, называют прорвавшийся наружу «великий гнев», а гнев, как известно, всегда безрассуден. В революцию «гибнут лучшие, носители огня», зато «укрепляется здоровье мещанина. Прошедший сквозь револю-

цию, он страшен своей подавляющей единогласностью». Утвердятся его цели и ценности – и «человечество разрушат сытость и неразлучное счастье. Исчезнут социальные противоречия – источник развития». Теперь Виссарион, сам нацепивший когда-то красный бант и благословивший революцию как начало обновления человека и человечества, испугался перед развалинами, на которых пролетариат взялся строить равенство и новое братство, будущую Элладу, но без рабства и эксплуатации. Здесь-то и карают человека им «еще не испытанные холод и одиночество. И уже не будет души, огонька, у которого можно было погреться... Пусто, и даже голову разбить не обо что», – утверждает он почти пророчески. На прямой вопрос своей оппонентки «Чего же хотите вы?» Виссарион отвечает однозначно: «Воскресения души». Сузанна почему-то истолковывает этот ответ как желание реставрации, контрреволюции, т.е. гуманнейшую мысль оппонента «с легкостью подвела под статью уголовного кодекса» (2, т. 4, стр. 186–187).

Выживший в революцию обыватель с дипломом инженера дан в оппоненты главному герою романа «Скутаревский». Плебеи по происхождению, они были когда-то однокурсниками и даже друзьями. Один пошел по научной части и долго бедствовал. Другой, Петр Петрыгин, свои знания выгодно продал предприимчивому и просвещенному фабриканту, едва скинув студенческую куртку: молодая русская буржуазия «умела покупать нищих, не ущемляя их щепетильного достоинства». Скутаревский принял революцию в силу собственного убеждения, что «миру, полагаю, сегодня клистирами не поможешь» (2, т. 5, стр. 41). Петрыгин, у которого она отняла все как у совладельца мануфактурных предприятий тестя, ненавидел большевиков люто. Теперь и тот и другой работают на новую власть – пролетарскую. Сергей Скутаревский по убеждению и еще потому, что она предоставила возможность осуществить его техническую идею – передавать электроэнергию на большие расстояния без проводов, предложив ученому руководить строительством института высоких энергий, а затем и работой его сотрудников, т.е. возможность созидать. Петрыгин, сидя на высоком месте в «Энерготорфе», видит в своей работе лишь привычный способ продолжать жить безбедно (новая власть за знания платила хорошо), но главное – удобную возможность для «интоксикации государственного организма». «Мы отдадим здесь, вобьем клин сюда и сдвинем там. Мы окажем помощь восстаниям, купим ... само небесное воинство», – в мстительном экстазе пророчествует он перед своими единомышленниками-технократами, уверовавшими, что «все дело в совершенстве машин, а не в классовой борьбе, что изобретение ткацкого станка

дало человечеству больше, чем любая социалистическая программа». Скутаревским движет его философия жизни, согласно которой «полет – естественное состояние человека, все остальное – лишь кощунственное отступление от нормы». Петрыгиным – презрение к быдлу и ненависть к революции, «смесь трусости и злости», характерные для всякого побежденного в революции (2, т. 5, стр. 188–189).

Еще у одного человека мечты и полета, героя романа «Дорога на Океан» оппонентом выступает тоже представитель лагеря побежденных, бывший камский судовладелец «умный буржуй» Павел Омеличев, ныне под фамилией Хожаткина работающий путевым обходчиком. В гражданскую он прятал в своем доме комиссара Курилова от белых, потому что радости по поводу их прихода не испытывал, но «не шибко верил и в силы красных». Ему просто «выгодно было приобрести друга на черный день», так как «русская история всегда изобиловала неожиданностями». С пленником его чердака и состоялся однажды у миллионера Омеличева диспут, приводимый ниже в узловых своих моментах, интересный тем более, что оппонентам тогда незачем было лукавить, тем более, что жизнь одного была целиком в руках другого.

– Что же, Павел Степанович, нравятся тебе большевики и то, как они смотрят на твою собственность?

– Нет, я не сообщник твой, Курилов.

– Нам тебя и не надо. Народ поверит!

– Не умеешь ты с народом... не меньше тебя человека знаю... Чем ты работать его заставишь, как не выгодой?... Али страхом?... так ведь страх-то – ненависти сродни. Борьба, борьба!... и слово-то какое-то не русское, не наше.

– Есть еще чужое слово, которого ты не знаешь, Омеличев... Это слово – творчество, Павел Степанович!

– Ты... Ты солдат... Ты покамест токмо убивал, а что, что ты создал? (2, т. 6, стр. 243–244).

Перед этим аргументом в восемнадцатом году бессилён был Курилов; бессилён и полтора десятка лет спустя, когда бывший член армейского реввоенсовета назначен начальником политотдела Волго-Ревизанской железной дороги. И имеет теперь дело с тем народом, о котором спорили тогда на чердаке. И видит, как во многом прав оказался его оппонент, ставший теперь путевым обходчиком Хожаткиным. Бывший судовладелец не утратил прежней зоркости, рассудительности и меткости выражения. Он такой подводит итог их продолжившейся теперь, среди железнодорожного крушения, дискуссии, отвечая на реплику Курилова «мы богаты, Хожаткин»:

– Это правильно. Через всеобщую нишшату ко всеобщему богатству.

Хотя теперь его судьба да и жизнь в руках Курилова, он позволил себе такую дерзость, перед которой терялся его визави, столкнувшийся с обескураживающей прозой реальной жизни. Впрочем, и мечтатель Курилов, столь симпатичный в этом качестве, имеет в романе также оппонента. «Дорога на Океан» – самый «не организованный» в сюжетно-композиционном отношении роман тридцатых. Каждая главка – отдельная новелла или же небольшая повесть со своим законченным сюжетом, а роман в целом – монтаж этих эпизодов, не связанный даже хронологической последовательностью, а тем более – единым действием. Не случайно так неодобрительно отнесся к нему М. Горький: автор не стеснялся ломать традиционные повествовательные каноны и жанровую форму (19, стр. 260–262).

Есть в нем три главы («Он едет на океан», «Утро», «Мы проходим через войну»), где Курилов предстает как мечтатель и романтик, где его спутником и собеседником выступает сам автор. Дорога на Океан – это дорога в Будущее, для автора нечто совершенно расплывчатое, теряющееся во мгле незнания. Обратим внимание: цвет этой мглы розоватый. Автору даже нравился этот «недосказанный пейзаж», потому что избавлял от необходимости прописывать подробности, расширяя рамки повествования, и «еще оттого, что никто не знает, какие события скрыты за этой призрачной и радужной скорлупой», именуемой Будущим. Но вот рядом оказывается Курилов, и мгла рассеивается, он читает это Будущее как чертеж и приглашает автора «глядеть и видеть» (2, т. 6, стр. 263).

По пути к этому Будущему они проходят через огонь мировой революции, вылившейся в форму революционно-освободительной войны между Северной Федерацией Социалистических Республик и Старым Светом, которой, заметим, и в начале тридцатых еще бредила старая ленинская гвардия. Эта футурологическая глава поражает не только провидческими описаниями технических новшеств, созданных для уничтожения человека, но и точным предвидением будущих конфликтов между народами и континентами. Для нас интересен авторский комментарий к этому куриловскому сценарию будущего «последнего и решительного боя»: «Мы встречали удивительных бойцов и запомнили много героических эпизодов, но тридцать шесть миллионов вооруженных людей, одновременно поражающих друг друга, не могут стать предметом восхищения ни историка, ни поэта...» (2, т. 6, стр. 270). Это – художественный приговор идее мировой революции, «перманентному» революционеру Троцкому и его сторонникам.

В «Половчанских садах» даровитый строитель будущего директор совхоза Маккавеев в тосте по поводу достижений вверенного

ему хозяйства уповает на благодарность потомков за сделанное его поколением для утверждения нового общества. На что его гость Пыляев, из укрепивших после революции свое здоровье мещан, шутливо замечает: «...однако не будем вымогать рукоплескания у помянутых потомков за блюдо, которое, в конце концов, находится пока в процессе изготовления» (2, т. 7, стр. 180). За этой нарочито обытовленной, да еще с изрядной долей иронии высказанной мыслью стоит сам автор, видятся его сомнения. Как, впрочем, и за высказываниями всех оппонентов так называемых положительных героев произведений тридцатых годов. С поистине философской отвагой обнажает писатель-мыслитель все тернии на пути к звездам, ухабы и противоречия на маршруте строителей нового общества. И это в тридцатые годы, когда советская литература буквально пропитана пафосом созидательного энтузиазма, которому принципиально чужды сомнения.

В первом романе 20-х годов «Барсуки» единственный герой, представляющий «новых людей», не испытывает и тени сомнений в правоте идеи, говоря своему брату Семену, мятежнику против советской власти: «Ты не мной осужден... ты самой жизнью осужден. И я прямо тебе говорю – я твою горсточку разомну! Мы строим, ну, сказать бы, процесс природы, а ты нам мешаешь» (2, т. 2, стр. 306). Почему-то не дал автор такой категоричности Сузанне, Увадьеву, Скутаревскому, Курилову и другим героям своим из тридцатых. Почему-то он оставляет последнее слово за их оппонентами, как убедились мы выше: Виссарионом, Хожаткиным, Пыляевым, Петрыгиным. А то и сам в такой роли выступает, судя по отдельным главам «Дороги на Океан».

Становясь реальностью, пока еще несовершенной, мечта тоже теряла свою первобытную прелесть, свою умозрительную книжную стройность и очарование. Полтора десятилетия и более практического ее проведения в жизнь давали пищу не только для радужных надежд, но и для серьезных сомнений. Не в самой ее (мечты) сути, а в способах и средствах ее осуществления.

Не случайно обращение писателя после «Дороги на Океан» преимущественно к драме – жанру более динамичному, оперативному и эффективному по воздействию. И в общественной ситуации второй половины тридцатых для писателя-философа более приемлемому. Четыре пьесы, написанные в эти годы («Половчанские сады», «Волк (Бегство Сандукова)», «Метель», «Обыкновенный человек»), несмотря на подчеркнутый бытовизм сюжетов, камерность, домашне-квартирно-дачно-семейный антураж, в подтексте своем несут все противоречия, боль и тревоги того времени. Военные маневры, на фоне которых происходит действие, создают контрастный

фон для идиллии и она уже воспринимается читателем и зрителем не как нечто убаюкивающее («Половчанские сады»). Мнящий себя «осью колеса» ответственный работник Роцин плохо знает жизнь, видит в ней лишь то, что ему приятно видеть, о людях судит по анкетам. Он вполне обоснованно радуется, что отцы дом построили для детей. А каков он, каково детям в нем? Каково искренней, житейски неискушенной Насте жить в атмосфере лицемерия, так называемой лжи во спасение, фальши и недоговоренности? В анонимном письме-доносе, полученном Роциным, тайный доброжелатель мотивирует почти по-библейски свой поступок: «Утомился от сладкой лжи язык мой и жаждет в последок дней коснуться пламени правды». Проведя через этот очищающий огонь всех родственников и близких членов семьи ответственного работника, автор заключает пьесу репликой, вложенной в уста неистовой поборницы «правды до доньшка» Насти: «Хорошо жить в чистом доме, Григорий!» («Бегство Сандукова»).

Атмосфера второй половины тридцатых годов в стране, атмосфера подозрительности, поиска затаившихся врагов, гипертрофированной бдительности прекрасно передана в лучшей, по нашему мнению, пьесе с хорошо закрученной интригой «Метель». Худшие людские качества: лицемерие, ханжество, угодничество – активизируются в подобной обстановке. Подлинные преступники, подлецы и шкурники чувствуют в ней себя прекрасно, в совершенстве научились разговаривать в унисон начальству (Степан Сыроваров, Сергей Шабрин). Страдают здесь люди искренние, не умеющие врать и изворачиваться (Порфирий, Катерина, Зоя, Валька). Они-то и стали самыми колоритными, убедительными характерами, драматическими антиподами в пьесе. И, напротив, как бледен представитель «старой гвардии», тех, кто делал революцию и отстаивал ее в гражданскую, «товарищ Поташов А.Д.» (так именует его автор). А симпатичный представитель этой гвардии в пьесе Марфа Касьяновна не случайно, очевидно, слепа. В отличие от предшествующей эту пьесу не завершает бодрая реплика; движение к гармонии идет через ошибки и разочарования, через боль и мучительный самоанализ, через вынужденную жестокость. Но... весь драматический текст пронизывает метафора постепенно налаживающейся новой жизни, оформленная в виде авторских повторяющихся ремарок. На фоне раздора в семье Степана Сыроварова, среди «разгула русской зимы» в квартире советского номенклатурщика-приспособленца то и дело слышно, как за стеной «у соседей ребенок разучивает вальс» (2, т. 7, стр. 315). Шесть раз будет повторена в разной нюансировке ремарка о неловко, неуверенно, детской рукой разучиваемом вальсе, чтобы

в седьмой, под занавес, преобразиться в такой авторский текст: «Очень кстати, впервые так складно и слитно, детская рука за стеной играет совсем простенький вальс, который вскоре приобретает оркестровое звучание» (2, т. 7, стр. 374).

Вальс – самый мелодичный, эстетически совершенный, требующий от партнеров естественной гармонии, слиянности движений танец, стал здесь образом-символом некоего идеала, о котором так или иначе мечтают, а чаще тоскуют почти все персонажи «Метели». Даже взяточник и внутренний эмигрант Степан Сыроваров, герой из тех, кого традиционно называют отрицательным, этот «советский патриций» – и тот чувствует себя в такой обстановке вздернутым на дыбу:

Степан. ...Я устал... О, эта вечная трясучка, этот ассирийский бред величия, эта легкая испарина ожидания по ночам...

Катерина. Что ты говоришь, Степан?... Сам же на всех перекрестках твердишь, что это и есть большая история, как при Иване и Петре...

Степан (с бешенством боли). А-а, **при тех не требовали кричать ура на дыбе...** (выделено нами – В.З.).

Герои Леонова нередко склонность питают к метафизическим дискуссиям, что неизбежно во времена социальных конфликтов: не в порядке обывательских споров о политике, а в онтологическом духе. В повестях, романах и пьесах двадцатых годов последнее слово в этих обменах мнениями, как правило, оставалось за победителями (Арташез, Павел Рахлеев) или таковыми себя чувствующими (Чикилев, Редкозубов, Заварихин). Иное дело – тридцатые, годы строительства нового общества. Произведения этих лет при всем их эпическом созидательном пафосе буквально пропитаны подобными дискуссиями. Что не только «выталкивает» их из обоймы так называемых производственных романов или бытовых пьес, но и укрепляет их философский статус. Парадоксально, но в спорах на фоне строительных успехов у победителей нет прежней, как в двадцатых, уверенности. И чаще всего последнее слово остается за их оппонентами, в чьих аргументах много боли, пророчеств и прозрений. Леонов-писатель лишает победителей привилегии выглядеть умнее, дальновиднее, мудрее. Что делает его творчество тридцатых не только высокохудожественной летописью героических усилий первопроходцев нового мира, но и придает ему характер первых заготовок, подступов к всестороннему философскому осмыслению нового мира как рывка человечества в его движении к справедливости и совершенству. Убежденность в исторической правоте коммунистической идеи, соединенная с философским бесстрашием и творче-

ским опытом, обретенным за двадцать лет писательства, совершенно естественно привели его к замыслу поистине грандиозному. Пройдет более полувека, прежде чем в 1994 году, по выходу в свет романа «Пирамида», он будет реализован в этом «итоговом», по определению критика О. Овчаренко, произведении писателя (3, т. 2, стр. 3).

Такая медлительность объясняется не только масштабностью задуманного и высочайшей требовательностью мастера к себе. Началась Великая Отечественная, в четырехлетнем огне которой ново-рожденная идея проходила испытание на прочность. Она выдержала этот экзамен во многом благодаря детям Увадьева, Скутаревского, Курилова, Маккавеева, Вихрова, молодому поколению, что шло им на смену, заполняло незаметно «пробелы в передней боевой шеренге». В «Дороге на Океан» к нему обращены и строгие вопрошания, и зовущие к пониманию извинительные объяснения, и трогательные упования отцов: «Знают ли они, от каких клоак и кладбищ увело их стареющее поколение? Известно ли им, какими усилиями пробивались эти бреши в веках; как великие успехи тормозились не менее почтенными заблуждениями; как зачастую гибли лучшие из бунтарей, потому что не разум и знание руководили порывом, а минутные взрывы голода или отчаяния?... Мы не успели сделать все, что хотелось: многое нами сделано начерно и наспех...; те, которые придут позже, приведут в стройный порядок наши огромные, зачастую неряшливые черновики» (2, т. 6, стр. 102–103).

Но с началом войны уже не о приведении в порядок чернови-ков следовало думать, а о защите Родины от врага. Тем более страшного и беспощадного, что им в походе на Восток руководила ненависть не только идеологическая (к коммунизму), но и расовая, племенная (ко всем славянам). Поколение, родившееся и выросшее после революции, к которому так много обращались герои «Дороги на Океан», выполнило эту задачу. Леонов, гражданин и патриот, не мог не оставить на время художественно-философские штудии – перо писателя стало оружием. Совершенно справедливо исследователи отмечали особого рода публицистичность как отличительную черту леоновского стиля военных и первых послевоенных лет (см. 25), наиболее полно проявившуюся в пьесах «Нашествие», «Ленушка», «Золотая карета», повести «Взятие Великошумска» и особенно в романе «Русский лес».

В художественных произведениях этих лет отдана дань уважения и восхищения как-то незаметно подросшему в тени отцов новому поколению, исполнен гимн ему, унаследовавшему от старших не только неряшливые черновики их созидательной ярости в строительстве нового общества, но и онтологическую идею революции

как «сражения за человеческую чистоту», а не «за справедливое распределение благ». Оно шло на жертвы и смерть, отстаивая эту чистоту, и писатель-философ не мог в своем опыте раздумий и сомнений «растворить» их жертвенный подвиг. Вот почему здесь так много молодых, чьи характеры сродни былинным. А в «Русском лесу» они еще образуют и контрастный фон, на котором яснее проступает интеллигентская подлость грацианских и чередиловых, мнящих себя интеллектуальной элитой. Варя, Поля, Родион, Сергей, Морщинов, Осьминов – вот кто заслоняет собою не только Родину в смертельной схватке с врагом, но и Ивана Матвеевича Вихрова в его схватках с бесчестными оппонентами в родном отечестве.

Первая половина пятидесятых, очевидно, посвящена была работе над новыми редакциями «Золотой кареты» и «Вора». «Переделка» романа имела для писателя характер принципиальный, памятуя, что замысел «итогового произведения» сложился к этому времени. Во второй редакции написанного почти тридцать лет назад произведения не только онтологически переосмыслился главный его персонаж, но и, как нам представляется, автор производил определенную художественно-эстетическую «переоснастку» собственных позиций. Московская коммунальная квартира периода нэпа, бывшая в первом варианте романа символом ковчега, на котором спасаются от революционного потопа уцелевшие представители старой России, в новом стала и последним прибежищем бывшего красного командира Митьки Векшина перед тем, как окончательно приписаться ему в социальном подполье. Автор не оставляет ему никакой возможности стать создателем нового мира, как и бывшему спекулянту недвижимостью Бундюкову, бывшему помещику Манюкину и другим обитателям ковчега. По той причине, что он – «истинный вор», ибо «душу вынул,... собою наполнил... бога не стало у Саньки, ты мне богом стал... У тебя нрав такой – непокорных ломать и презирать послушных» (2, т. 3, стр. 584–585). Приговор этот произносит бывший красноармеец Бабкин, рабски преданный своему командиру в гражданскую войну Векшину, а сейчас пытающийся порвать с воровским прошлым. В старой редакции Митька в какой-то мере претендовал на роль революционного ортодокса, протестанта, не примирившегося с «возвращением буржуев». В новой – ореол непонятой жертвы нэпа с него снят окончательно, а его робингудство предстало обыкновенной уголовщиной, которая всегда равнодушна к душам и судьбам не только своих жертв, но и сообщников.

Впервые мысль об опустошении души в период революционной переделки общества возникает в романе «Соть» в монологе бывшего белогвардейца (2, т. 4, стр. 186–187). Во второй редакции

«Вора» подобная мысль вложена в уста бывшего красноармейца. Там же законченный тип приспособленца во все времена Чикилев, который «постепенно высверливал себе норку в новой жизни, как когда-то и в старой», разразился панегириком по адресу универсальной теории общественного прогресса (читай – исторического материализма) как неперемного условия наивысшего человеческого блага (2, т. 3, стр. 363–364). Мениппейный характер и направленность его совершенно очевидны, хотя и приписан он персонажу, совсем автору не симпатичному. Это камешек в огород исторического материализма, особенно его самоуверенности и претензий на универсальное употребление, на роль панацеи от всех социальных и нравственных бед. Подобную «крамолу» находим и в «Русском лесе». Ни в чем обычно не сомневающаяся в силу прежде всего юного возраста Поля тем не менее в непосредственности своей высказывает такую недопустимую для комсомолки сороковых годов мысль: «Одного никак в толк не возьму: уж сколько веков гниет (старый мир – В.З.), а все еще держится. Хотя бы в щелку на него взглянуть, что это за штука живучая такая» (1, стр. 425).

В чисто «военном» произведении писателя – повести «Взятие Великошумска» с ее динамичной повествовательной манерой, единственно верной и необходимой для подобной темы, есть пассаж, выбивающийся из общего стиля. Это встреча и дискуссия между командиром танкового корпуса генералом Литовченко и его первым учителем, интеллигентом дореволюционного еще закала Кульковым глубокой осенью сорок третьего. Ситуация нереальная с точки зрения жизненного правдоподобия, да еще в условиях войны. Что, кстати, и подчеркивает автор, подавая ее как скоротечный сон, как эманацию сознания генерала, впавшего в беспамятство от высокой температуры. Но характерная для писателя, который, воссоздавая то ли будни большой стройки, то ли работу научно-исследовательского института, то ли какое-то событие военных лет, неизменно «вписывает» их в контекст развития цивилизации и человечества. Не о повседневном житье-бытье ученика своего хотелось узнать старику, и потому молчание затянулось. И читалось в нем желание услышать ответ на «великий вопрос»: «Чем возместит история неоплатную человеческую муку, причиненную войной?» Это ведь вопрос о высшем, оправдательном, смысле страданий, испытываемых народом не только сейчас, в войне с фашизмом, но и пережитых им за два послереволюционных десятилетия. На философский вопрос генерал отвечает в том же ключе. «Оглянись, трудно жили наши отцы... Но никогда не покидала народ вера в правду, что поступится однажды в

окошко мира. Мы решили помочь истории и сократить сроки сказки». Таковы высший смысл и цель революции. А в этой войне «судьбу прогресса мы, как птенца, держим в наших огрубелых ладонях. Оказалась она никому так не дорога как нам. Преданность идее мерится готовностью на усилия и жертвы...». Сегодняшняя боль не должна застилать человеку «взор в будущее». «Искать друзей в будущем – удел одиночества», – возражает старый учитель. «Нет!... Никто, кроме нас, не смеет глядеть в будущее без боязни». Потомки «с непокрытой головой посетят скелеты наших городов, ... раскопают известковые карьеры братских могил, святая и умная печаль отуманит их сердце... Поняв все, они восславят наши горести и грубоватые песни, бедность одежды и суровый обычай времени... Нам, которые голыми руками разворотили свою темницу и вырвались на простор Океана, ничто не страшно. Что фашизм! Мы пройдем сквозь него, как сквозь дым последнего дикарского огня...» (2, т. 8, стр. 48–50).

Подлинный патриот, писатель-философ не обходит острые вопросы в своих произведениях. Дискуссии по ним органично, сюжетно и психологически оправданно вписаны, вплавлены в художественную ткань без все разъедающего скепсиса, без «кухонных подтекстов» – честно и прямо. Он дает слово в этих дискуссиях и побежденным и победителям, и симпатичным автору персонажам и не очень, и отцам и детям. Профессор Иван Вихров отвечает довольно резко ищущему у него сочувствия в ходе одной из доверительных бесед Чередилову: «Ты просто скептик, Григорий, а сейчас неважные для скептиков времена. **В наше время приходится ходить прямо на медведя, и плохо бывает тому, кто не верит в свою честную правду**» (1, стр. 256) (выделено нами – В.З.).

Леонов чутко прислушивается к «мыслительным битвам современников» (9, стр. 158), и потому споры его персонажей по «последним вопросам» бытия не выглядят искусственными или неуместными. Психологически сомнения и разочарования обусловлены либо перманентным скептицизмом, либо честностью перед самим собой. Если первый лишает человека воли к действию, то привычка к честности только подталкивает леоновских героев к «сражению за человеческую чистоту». В «Русском лесе» Поля Вихрова говорит отцу: «Счастье и есть главная награда и довесок к чистоте» (1, стр. 425).

«История заболевания» автора мечтой и «мыслительные битвы современников», к которым он так внимательно и заинтересованно прислушивался всю свою творческую жизнь, наиболее полное и концентрированное выражение нашли в романе «Пирамида», будоражившего мысль писателя около полувека – столько прошло времени от замысла до воплощения. Итоговый по сути роман вобрал

в себя весь спектр «последних вопросов», затрагиваемых так или иначе во всех предшествовавших ему произведениях. Не ставя себе задачу рассмотреть их все в нашем очерке, коснемся лишь одного. Связанного с авторским заболеванием идеей, которую несла с собой Октябрьская революция: коренное преобразование и цивилизации и человека на началах правды, добра и справедливости.

Парение духа бессмертного

Как и полагается в романе-наваждении (авторская жанровая идентификация его), традиционного, строго выстроенного сюжета здесь нет. Если все же попытаться рассмотреть в фантастическо-романтической структуре романа некое подобие сюжетной организации событий, то контуры ее просматриваются достаточно четко. Это история пребывания в «наших палестинах» (читай – в СССР) ангела Дымкова, посланного сюда высшими небесными силами. Командированный на Землю ангел поначалу квартировал в старо-федосеевской обители, где и открылся впервые дочери священника Дуне и воплотился в плоть земную с ее помощью. Она же и знакомит его, нездешнего, с тамошней жизнью, она же и предупреждает, зная о способности ангелов творить чудеса: «Вы не должны тратить себя по пустякам: это может кончиться плохо» (3, т. 1, стр. 183). Дуня по интуиции верно решила, что совершать благодеяния здесь на Земле Дымков должен с помощью как-то причастного к сферам небесным земного обитателя – своего отца священника Матвея Лоскутова, вместе с которым они и составят план «добрых дел». Чудо этих благодеяний в том, чтобы они хотя бы в самом крохотном нарушали «циническую логику бытия». И назначила ангелу встречу со старо-федосеевским батюшкой на завтра. Ангел не явился и назавтра и через неделю.

На новогодней елке, устроенной в институте, куда маскировки ради была оформлена командировка ангела, для детей из подшефного приюта, Дымков допустил оплошность, походя продемонстрировав свои способности творить чудеса. Здесь-то и «засек» его старый циркач Дюрсо. Назойливо прилипчивый потомок «славной цирковой династии», не слушая возражений ангела «мне пора уходить, меня давно ждут» (в Старо-Федосееве – В.З.), навязал ему свое общество. И за чашкой кофе на двух десятках романских страниц Дюрсо излагает Дымкову свою каббалистическую премудрость, низвергает на голову не оглядевшегося еще на Земле ангела свое «сверхсатанинское красноречие». Чтобы к концу монолога обосновать и предложить Дымкову якобы единственно возможное применение его способности творить чудеса. Работать в цирке, под его ру-

ководством делать новый иллюзион, преподносить зрителям липу вместо настоящего чуда: дескать, оно не поощряется нынешней властью. Так вместо намечавшегося на этот вечер в старо-федосеевской обители обсуждения с о. Матвеем программы добрых дел состоялась вербовка небесного ангела в столовой-забегаловке. Ну чем не детективная завязка интриги романа?

Первым, кого более серьезно встревожило появление на Земле ангела, был «корифей всех наук» профессор Шатаницкий. Апостолу «вселенского атеизма» не интересна великая тайна Дымкова – способность творить чудо. Тогда почему же так встревожен профессор, что даже просит своего ученика – студента Никанора Шамина – устроить ему свидание с посланцем небес. Православная церковь твердила после победы большевиков в семнадцатом году прошлого века о воцарении Антихриста на святой Руси. Но истинный антихрист, скрывающийся за личиной «высшего атеизма» (читай – научного – В.З.), мечтает о возмездии Богу за давнее, еще до рождения Христа, поражение в бесславном мятеже против всевластия Отца Небесного. Он уже не может удовлетвориться «философской матерщиной» в адрес недостижимых там, вверху. Ему надо через отвращение к бессильному, обманувшему чаяния Небу (читай – к Добру – В.З.) возбудить интерес к противоположному лагерю – преисподней и ее обитателям (читай – ко Злу – В.З.). Профессор стремится к полной социальной и моральной реабилитации зла как необходимого компонента жизни. Застало его врасплох на пути решения этой задачи появление ангела, и Шатаницкий разрабатывает стратегию его нейтрализации. Свой план он излагает студенту и предлагает ему стать разведчиком в стане врага: «Приблизьте к себе этого неукротенного гиганта... Узнайте карты тылов противника, схемы его коммуникаций, сведения о численности и диспозиции небесных гарнизонов» (3, т. 1, стр. 158). Военная терминология лишь подтверждает истинные намерения того атеизма, который находится в монопольном ведении профессора с такой выразительной фамилией. Если уж попробовать определить реального прототипа этого колоритного персонажа в романе, то это скорее всего Емельян Ярославский, пламеннейший борец против «опиума для народа» в тридцатые годы. Студент благоразумно отказывается от чести стать стукачом и шпионом.

Шатаницкий ищет других исполнителей своего плана. И самое парадоксальное в этих поисках то, что он возлагает надежды на православного священника о. Матвея. Почему? Дело в том, что в атмосфере социальных потрясений о. Матвей стал не очень тверд в вере, он мучается раздумьями о грядущей судьбе христианства: «Не приспел ли срок и обветшалому христианству уходить на покой... со-

вместно с разумом», – скажет он во время беседы с Алешей-горбуном. А в беспамятстве болезни ему снится апокалиптическое видение о великом соблазне человечества «к перемене духовного подданства в обмен на обольстительные дары науки, техники и комфорта... Пришел срок великой смены, и вот Христос покидает земное царство, уступая его во временное владение антиподу своему» (3, т. 1, стр. 410). Не случайно профессор научного атеизма Шатаницкий считает православного священника Лоскутова «оригинальным мыслителем» и намеревается учредить «общество дружбы с прогрессивным небом», передает через студента Шамина приглашение о. Матвею на дискуссию.

Еще один персонаж стремится использовать ангела Дымкова в личных корыстных целях. Это – высокомерный отпрыск всемирно известного банкирского рода Юлия Бамбалски, чье родословное дерево в России после революции, естественно, зачахло. Но она по-прежнему считает себя отмеченной Богом, рожденной, как ей представляется, повелевать, и потому имеет виды на Дымкова как творца чудес. В стремлении стать звездой кино она сделала было ставку на гения соцреализма в этой области режиссера Сорокина. Тот не торопится выводить ее в мир большого искусства по причине отсутствия таланта, и Юлия заинтересовалась феноменальным фокусником в цирковой труппе своего отца, еще не зная, исполнителем какого чуда для нее станет артист Бамба.

Таким образом, посланца Неба, горних сфер, открыто называющего себя ангелом, «обложили» со всех сторон сразу же по прибытии в СССР представители иных сфер. А что же сам Дымков? При его чистоте и способности расшифровать своего антипода он мог бы сбросить легко этих присосавшихся к его таланту творить добро пиявок. Мог бы, да не сделал. По-цирковому пестрая и занимательная программа Дюрсо «сулила командировочному ангелу возможность без скуки скоротать более чем трехмесячное ожидание той таинственной встречи, ради которой и прибыл в наши палестины» (3, т. 1, стр. 241). Значит была вполне конкретная цель отправки Дымкова в страну, где воцарился антипод Христа.

Отец Матвей наблюдает в зоомагазине преобразование граждан, зачарованно молчавших при виде цыплят, живых желтых шариков, что толкались, дремали, покачивались, что-то склевывали на листе фанеры. Старо-федосеевского батюшку поразила «угрюмая нежность», что светилась на лицах всех при виде только зародившейся жизни и роднила столь чужих и ни в чем не схожих людей. В этой нежности виделась отцу Матвею тоска по чуду как великому и в то же время загадочному стимулятору, убывание которого в пропитан-

ном материализмом общественном организме повлечет духовное истощение. В размышлении об увиденном он доходит до еретического для гонимого новыми властями попа и в то же время провидческого убеждения: «И коли все непосильней становится править жизнью даже христианству, где парением духа бессмертного малость облегчается груз существования, то как же придется маяться бедному коммунизму по отсечении крыльев веры!» (3, т. 1, стр. 272).

А в беседе со странником Афинагором на тему «с Россией что-то творится» последний в заключение «злую сказку» поведал ему с немалой долей иронии о вечной русской жажде правды, в которой священник собственные еретические опасения услышал. Ибо вопрос странника звучит почти риторически теперь: «Можно ли (в смысле прочности) строить общественную инженерию на основе догмы о братстве без учета биологического неравенства особей, большой кровью подписывая исторические документы грядущего человеческого блага?» (3, т. 1, стр. 280).

И далее в первой, экспозиционной части романа, названной «Загадка», в беседах о. Матвея с фининспектором Гавриловым, с домашними своими, с бывшим председателем колхоза, а ныне «карусельным директором», с мальчишкой-горбуном Алешей неотступно присутствуют эти сомнения, да крепнет убежденность старофедосеевского батюшки, что неспособен он «постичь умом бушевавшую в России политическую доктрину». И потому ничего в опровержение не может возразить на утверждение фининспектора, что «нынче в мире творится всемирный экзамен вселенской мечты о золотом веке, и коли осрамимся, провалимся, то что останется райскими видениями отравленному, от мечты раздетому человеку?» (3, т. 1, стр. 311–312).

Да и что тут возразишь, если в этих словах не слишком симпатичного персонажа тогдашняя вера и надежда народа обозначены точнее некуда. И постепенно вызревает на страницах романа в сомнениях разума, в ересях веры православного священника мысль о спасительном единстве, гармоничном симбиозе, союзе непримиримых, казалось бы, и вечных противников. Если после «двадцативековой работы» Христос не хочет остаться без паствы, если коммунизм не хочет повторить судьбу прежних утопий о «золотом веке» – они должны работать рука об руку. Причем и «грех соглашательства» он готов был нести, поскольку во всеобщее благо был бы тот союз. А ангел Дымков был послан ему в помощь: творить помаленьку чудеса до того момента, пока осенившая о. Матвея мысль не придет в голову и власти предержавшей.

Далее, во второй и третьей частях романа разворачивается уже борьба между добром, олицетворенном в образах Дуни, Никанора, о. Матвея, и злом, которое представляют здесь Шатаницкий, Юлия Бамбалски и Дюрсо, первый особенно. Расставленная этой троицей западня против посланца небес лишена каких-либо коварных изысков дьявольского ума – она прямолинейна и жестока: «Замарать, оскандалить командировочного ангела в глазах небесного начальства... сделать его невозвращенцем» (3, т. 1, стр. 483).

И хотя наделенному способностью безошибочно отличать ложь от правды, лицемерие от искренности Дымкову «ничего не стоило смахнуть любое препятствие с пути», он, тем не менее, неотвратно шел в расставленные дьяволом сети. Он, ангел, житейски неопытен, легко поддается на земные соблазны, девственно чистый и неискушенный – святая простота, которая, по русской поговорке, хуже воровства. Лопуховатый малый, он, прежде чем «расчухает» истинные намерения Дюрсо, Юлии Бамбалски, Сорокина и других «родственников» Шатаницкого, раньше сам окажется в их власти, станет их оружием и марионеткой, они «высосут его волшебные силы». Как наивный дикарь, зачарованно рассматривает он блестящую безделушку-зажигалку, подаренную Дюрсо. Щелкает бесконечно колесиком, из-под которого появляется огонь – чудо, по его мнению. Несомненная аллюзия на историю покорения европейцами американского континента, когда наивные дети природы, местные аборигены за всякие блестящие бусы-стекляшки уступали «цивилизованному» белому человеку и свое нетронутое духовное первородство, и свои природные богатства. Нечто подобное произошло и с Дымковым за время его пребывания в земной командировке. Оценим художественно-психологическую убедительность ситуации, когда Дымков согласился на предложенный Дюрсо глоток разбавленного вина, хотя возникло было у него чувство греховности происходящего. Но оно было заглушено ощущением «приятности» подобного падения. А уж когда красавица Юлия расчетливо, чуть-чуть приоткрыла ангелу свою заинтересованность и о следующей встрече намекнула – «оземление» его состоялось окончательно: «он испытал еще не знакомое ему чувство – будто чего-то убавилось внутри, хотя ничего не унесла с собою» (3, т. 1, стр. 266). Убавилось небесной ангельской субстанции.

Словом, когда командированного ангела, исполняющего на Земле роль артиста-иллюзиониста Бамба, под предлогом участия в концерте для гостей «всемирной ассамблеи» привезли в Кремль, он уже утратил свое могущество. Посланец Неба с ужасом ожидал провала. Ведь наблюдавшие за ним с самого прибытия на Землю заин-

тересованные органы докладывали естественно Хозяину о его необыкновенных, рационально не объяснимых способностях. И тот назначил аудиенцию Дымкову: хватит ему, дескать, «публику потешать, пора чем-то посерьезней заняться» (3, т. 2, стр. 580).

Почти полночи длившийся разговор Сталина с Дымковым изложен на сорока страницах тринадцатой-четырнадцатой глав третьей части романа. Ну кто еще из писателей, а их тьма пыталась после пятьдесят шестого года, сумел так представить читателю историческую мотивацию, механику и психологию культа личности вождя, как это сделал здесь Леонов? Особенно учитывая то, что создавались эти страницы в годы, когда еще не были открыты партийные архивы. Специфически надерганные факты из которых придали «убедительности» писаниям шедших за ним литераторов, поспешивших стяжать лавры разоблачителей культа более ранней публикацией. О писательской и человеческой честности Леонида Михайловича свидетельствует авторский комментарий к тем сорока страницам: «Произнесенный в тот вечер наедине с Дымковым, без свидетелей и стенограммы, монолог кремлевского диктатора нельзя считать достоверным документом эпохи... Но современники имеют священное право на собственное суждение о личности вождя» (3, т. 2, стр. 621).

Это был действительно монолог, рассчитанный на необычного слушателя и имевший цель также необычную. Так как являл собою изложение «самой самоубийственной идеи, когда-либо поразившей человеческое сознание». Опираясь, как и христианство, на «древнюю боль земную труждающихся и обремененных», коммунизм ведет свою родословную не от Христа, а от его почти современника, фракийского раба (читай – вождя восставших древнеримских рабов Спартака – В.З.) с «его более реалистическим подходом к проблеме. При внешнем сходстве наши цели размещены в прямо противоположных этажах, небесном и земном», – так начинает свой монолог Сталин (3, т. 2, стр. 595). Но большевики несколько поторопились списать в переплав, пусть устаревшее, «туземное оружие». Они поторопились после победы в семнадцатом низвергнуть якобы «обветшалые авторитеты – Бога, Родины, государства, семьи, родителей» (3, т. 2, стр. 599). По прошествии двадцати лет строительства рая земного взамен обещанного христианством небесного стала ясна опасность подобного нигилизма.

На базе полного удовлетворения материальных потребностей, на базе только экономики устоит ли новая «социальная архитектура»? Ради предотвращения трагических последствий и решился встретиться с посланцем Неба вождь. Надеюсь подключить таинственного пришельца «к пошатнувшейся нашей действительности...»,

когда был установлен, даже измерен обширный потенциал ваших способностей». Так видит Сталин единственную возможность предотвратить попытки «еще не родившихся заменить нашу благородную доктрину целенаправленного, круговой братской порукой увязанного единства жестким отбором достойных места под солнцем избранников». История рано или поздно поставит вопрос – способны ли мы защитить от них свою идею, оплаченную кровью стольких мучеников. «Полагаю, что справимся, если заблаговременно обеспечим себе последнее слово в дискуссии с неминуемым противником». И затем весьма, правда, туманно приоткрыл сокровенную суть своей затеи: «Нам с тобой, товарищ ангел, предстоит поубавить излишнюю резвость похотей и мыслей..., которые никогда не считались со святынями». Пообещав, что подробности операции, ее распорядок и свое место в ней ангел узнает на следующей встрече, назначенной на послезавтра (3, т. 2, стр. 615–618).

Но Дымков в панике. С одной стороны, он теперь, выслушав «чересчур откровенный монолог», вроде как обрел «высокий ранг соратника». С другой – его дарование, на которое рассчитывал вождь, приглашая его в напарники «по окончательному устройению человека на Земле», катастрофически угасло, проявляясь лишь кратковременными вспышками. И он знает или догадывается, чем это грозит ему, понимает, что оказался в западне. Любой его ответ на предложение вождя был бы роковым для духовно поистратившегося за время пребывания на Земле ангела. Дымков не утратил окончательно свои способности, но за время командировки слишком «омордел», слишком полюбил, стараниями Шатаницкого, себя, чтобы еще жертвовать ради малых сих, паствы Отца Небесного. Ему бы теперь отправиться за советом в приютивший его поначалу на Земле домик со ставнями в Старо-Федосееве. Увы! Вспышкой своего дара он «швырнул себя» в усадьбу-дворец, где в подземных залах хранилось собрание шедевров (вернее – их копий) мирового искусства, созданный им в силу своих неземных возможностей творить чудеса для удовлетворения тщеславия Юлии Бамбалски. Там его ожидало такое разочарование, такое оскорбительное ангелу зрелище плотского греха, что в гневе своем он «в единый мах убрал прочь подаренную приятельнице усадьбу со всей ее сказочной начинкой» (3, т. 2, стр. 650).

В Старо-Федосеево, с опозданием вспомнившееся, он теперь перенесся не в силу своего дара; его вез туда на пятитонке водитель, заподозривший в вымазанном глиной ангеле загулявшего по случаю полочки мастерового парня. И Дуня поначалу не признала его, а узнав – пожалела. «Ах, бедный вы, горький вы мой Дымок... Ведь вы все еще ангел... если вам плохо, почему остаетесь здесь, пока не ста-

ло хуже?» (3, т. 2, стр. 667). Невдомек Дуне то, что ангел уже понял: посвященный в фантастически невероятный замысел вождя, он отныне – хранитель «сверхгосударственной тайны» и в этом качестве сверхбдительно охраняемый. И никуда ему не улететь, тем более, что дар его творить чудеса поиссяк, «заслуженных сыщиков» ему одолеть нечем. И тем не менее они бегут не зная куда, лишь бы уйти от всевидящих очей власти земной: «Оба с опущенной головой они сами не знали куда шли, и, видимо, стыдясь своей немочи перед Дуней, бывший теперь ангел ни разу не взглянул в слегка поблекшее, по-осеннему высокое, в немыслимую даль зовущее небо» (3, т. 2, стр. 674). Отныне ангельски чистая земная девушка Дуня приняла под свое попечительство «поизносившегося от посторонних прикосновений» ангела. Ставшая необратимой, как казалось Дуне, атрофия всемогущества ангельского по части чудес, оказалась излечимой. Именно в общении с Дуней вернулась к Дымкову утраченная способность, и этой дочери священника обязан он освобождением из западни. И свершилось чудо! Он снова обрел утраченное было могущество и уже подумывал о том, не употребить ли его для истребления той опасности, что грозила и ему, и Дуне, и всему семейству старо-федосеевского священника. Но Дуня подсказала обретшему прежнюю силу Дымкову иное решение, «бескровный способ удаления печали»: «Пусть они забудут про вас» (3, т. 2, стр. 677). Благодаря ее безоглядной вере материализовался на Земле, в Старо-Федосеевской обители, доселе бесплотный ангел, источник добродетельных чудес; и в силу этой же веры ее покинул, буквально в последний момент выскользнув из подготовленной ему западни. И Дуне остается лишь, закинув голову, «ликуя и смеясь последнему чуду своей жизни», глядеть ввысь, «на гигантскую, с неподвижным лицом и уже плохо опознаваемую фигуру убывающего к себе в большую Вселенную» Дымкова.

Так заканчивается полумистический сюжет последнего, итогового, романа писателя. Играя служебно-художественную роль в общем замысле романа, он сам по себе не лишен почти детективной занимательности. Когда читателя, не слишком внимающего содержательно-философской его глубине, волнует вопрос, чем закончится охота на ангела и властителя преисподней Шатаницкого и земного властителя Сталина. По его каркасу движется, ветвясь и причудливо извиваясь, авторская мысль ведущая, не теряясь в хоре других – Шатаницкого, о. Матвея, Дюрсо, Никанора Шамина, Вадима Лоскутова, самого кремлевского вождя и десятка других эпизодических персонажей. Сомнения, прозрения, догадки ищущего разума, словно бы между прочим звучавшие во всех предыдущих про-

изведениях, сконцентрированы в «Пирамиде» с плотностью, затрудняющей порой не только восприятие, но и охват их во всей совокупности. Роман не дает исследователям возможности обойти его метафизическую суть, как это делали большинство из них до недавнего времени, ограничиваясь вежливой констатацией философичности леоновского творчества, но не касаясь его глубинной проблематики. Громадный массив его творческого наследия – от первых рассказов и до последней монументальной «Пирамиды» – еще ждет своего переосмысления, честного прочтения и, соответственно, более глубокой оценки.

Per aspera ad astra

Завершая наш очерк, сделаем несколько обобщений и выводов, не претендующих на полноту и истину в последней инстанции, но представляющихся нам достаточно аргументированными предшествующими штудиями.

Вряд ли найдется среди активно писавших о Леонове в 40–80-е годы кто-либо, кто бы не подчеркивал, не повторял мысль, озвученную критикой еще в 20-е годы прошлого века применительно к творчеству тогда только начинавшего автора. Мысль о Леонове как об ученике Достоевского. Тогда она для молодого литератора звучала и как комплимент и как предостережение. Вспомним, что термин «достоевщина» в двадцатое и тридцатое десятилетия XX века, да и позже, оставался устрашающим жупелом. Хотя применительно к Леонову, особенно когда писатель обрел статус прижизненного классика, имя Достоевского везде звучало в комплиментарном контексте. Но бездумный комплимент, как правило, оказывается несправедливее хулы критической.

Для критических параллелей в творчестве Достоевского и Леонова оснований более чем достаточно. Изощренный порой психологизм, темы «последних вопросов», неожиданные сюжетные повороты, «вечные образы»-символы, тема двойничества, прямые аллюзии в «Пирамиде», вплоть до Алеши-горбуна и Великого Инквизитора. Последний роман особенно много пищи дает для продолжения штудий о преемственности традиций Достоевского в русской литературе. Но только на уровне совпадения тематики, стиля и художественных приемов определять учителя и ученика и суть этих понятий вообще – значит невольно уличать последнего в эпигонстве. Традиция – это не повторение сугубо ремесленных приемов творчества, но и дальнейшее развитие вечных для литературы тем и проблем в конкретно-историческом контексте. Эту сторону традиции исследователи как-то обходят, лишь констатируя общую направлен-

ность профессиональных интересов обоих авторов. А применительно к Леонову почти не вникают, за редким исключением, в их суть.

И Достоевский и Леонов жили и творили в периоды «великих слов» в русской истории и жизни. И это первое, фундаментальное, основание их «схожести». С шестидесятых годов XIX века Россия начала спешно догонять ушедшую вперед по пути капиталистического прогресса Европу и немало преуспела в том и экономически и нравственно-этически. Достоевский одним из первых, если не первый, русских писателей восстал против животного индивидуализма западного образа жизни с его безжалостной конкуренцией. Против протестантской этики, освящающей именем Божиим личную корысть и стяжательство. Где же выход, в чем альтернатива? Русское мыслящее общество не могло не задавать себе таких вопросов, а тем более писатели – самые чувствительные клетки в общественном организме, первыми реагирующие на его боль. Одни к топору звали Русь во имя торжества справедливости в форме социалистического уклада жизни, другие социализм отвергли а priori, как Ф.М. Достоевский, представив его бесовским делом в известном романе.

Так в русской общественной мысли и словесности вызревала одна из ее новых «вечных тем» – интеллигенция и революция. Если уж понятие «революция» отождествлять с каким-то социальным слоем, целеполагающе в ней заинтересованным, то это, разумеется, интеллигенция. И несмотря на то, что революционное насилие освящает именем народа, – она прежде всего свой интерес здесь видит, а народ для нее лишь средство его (интерес) реализовать. В этом смысле для Достоевского тема «интеллигенция и революция» актуальна. Не приемля революционного насилия как инструмента общественно-социальных преобразований, он предлагает как избавление от терзающих его мысль несчастий народных православие с его идеалом соборности и возврат к завету о братстве во Христе взамен беспощадной конкуренции индивидуумов.

В России первых десятилетий XX века история распорядилась так, что перед Леоновым выбора «Революция или Бог» не существовало – первая стала фактом. У Леонова, художника и мыслителя, огромное преимущество перед Достоевским: он видит и оценивает социализм не в теоретическом лишь его варианте, а как практическое реальное дело, осуществляемое в России. Для него самого и для его героев (Бураго, Ренне, Скутаревского, Петрыгина, братьев Протоклитовых, Ивана Вихрова, Чередилова, Грацианского) тема «интеллигенция и революция» не актуальна, по крайней мере – в бытовом смысле. Они ее выбрали, или она их – этот вопрос уже на третьем плане.

Удивительно, но исследователями осталась незамеченной трансформация этой темы под леоновским пером, весьма существенная смена парадигмы в этой оппозиции. Иная проблема буквально с первого романа «Барсуки» тревожит и занимает писателя. Достоевский – современник и очевидец слома русской жизни сверху, через реформы; Леонов художественно осмысляет другой слом – снизу, революционный, чья главная сила народ, а оправдание – его интересы. И у него расхожая в литературоведении коллизия звучит по-иному – «народ и революция». Именно через эту коллизию Леонов приходит к другим идеям Достоевского. О всемирной отзывчивости русского народа, о великой его миссии – отстаивать и в жизнь претворять универсальный идеал раннего христианства, наиболее адекватно сохранившийся в православии.

И здесь, по Леонову, строящийся в России социализм – не помеха, а исторический шанс. Другое дело – как он будет использован. В поисках ответа на этот вопрос – главный болевой нерв всего его творчества. Двухтысячелетняя проповедь христианства, уже «поседевшего от мудрости», оказалась мало продуктивной, «на тяговой силе его мотора сказались не одна только очевидная в новейших условиях нехватка октанового числа в христианской идее» (3, т. 2, стр. 213), связанная с игнорированием материальных условий существования. Но и русский социализм, ограничивая горизонт своих целей только злободневными материальными интересами, без учета «духовных обстоятельств, в которых мужала и вызревала нация», может не выдержать экзамена на реализацию «вселенской мечты о золотом веке». Большевики, пробудившие в русском народе невероятную энергию строительства царства справедливости, самоубийственно отвернулись от христианства, исторически ставшего одним из первоисточников этой идеи. Так думает один из героев «Пирамиды», историк-египтолог Иван Филуметьев (3, т. 2, стр. 206–212). К подобному выводу пришел и кремлевский вождь, продираясь к проблеме, как практический политик, через анализ конкретной исторической обстановки, явно неблагоприятной для строящегося социализма. Он, понимаемый просто как полное удовлетворение насущных материальных потребностей, в предстоящей схватке со старым миром мотивацией и оправданием неизбежных жертв быть не может. Нужны еще и другие, духовные, составляющие: национальная гордость, любовь к Отечеству, исконные народные ценности, в том числе и православие. Вот почему Кремль заинтересовался посланцем Неба.

Леонов, представляется нам, художественно осваивая проблему «народ и революция», понял главное: русский народ потому и

принял ее, что своим историческим инстинктом прозрел в коммунизме нечто высшее и созвучное русской судьбе и предназначению. А именно – возможность реально примирить Небо и Землю, идеальное и материальное начала. В контексте же проблемы будущего земной цивилизации, человечества в целом, так же волнующей писателя, как и его учителя Достоевского, Леонов в практическом опыте строительства социализма, свершенном Россией в XX веке, увидел и для них шанс выжить и уцелеть. Достоевский же социализм отверг; словно не замечая в глаза бросающегося ничтожного коэффициента полезного действия столь длительной христианской проповеди, выдвигает как панацею лозунг «Назад, к Богу!». Как иначе можно истолковать его, в конце жизни прозвучавший, страстный призыв: «Смирись, гордый человек!»? Его гениальный «ученик» провозгласил в своем творчестве другой: «Вперед с Богом!».

В прологе к роману «Вор», своеобразном эстетическом кредо писателя, сочинителя Фирсова, в раздумье созерцающего пространства Неба и Земли, вдруг обжигает «струйка мысли, оплодотворяя и радуя». Мысли о том, какой ничтожной пустотой стало бы все это без людей. Пусть и сбитые революцией с привычного настроения жизни и быта люди, пусть «голый человек» с «заветным пупырышком, коим он отличается от ближнего» (2, т. 3, стр. 39) – им дал слово автор, они заполнили почти все леоновское творческое пространство 20-х годов и лучший роман тех лет – «Вор». Вполне в духе Достоевского.

А начиная с «Соти» главные и любимые герои Леонова – люди мечты, не утешением ставшей для них, а мотивацией, понуждением к конкретному действию, люди созидательного подвига. Он, правда, оставил каждому из них его «заветный пупырышек». И потому так разительно не схожи Увадьев и Потемкин, Скутаревский и Черимов, Сузанна и Поля, Вихров и Кунаев. Но есть в них общее – устремленность ввысь, к звездам, полет мысли и дерзание конкретных дел. Метафора горы, горних высей, которые обязан штурмовать человек, мотив полета как его естественного состояния пронизывают все творчество Леонова 30–50-х годов.

Но и «бывшие люди», отброшенные на обочину новым укладом жизни, присутствуют в произведениях писателя этих десятилетий. Их художественная роль – не только сугубо вспомогательная в качестве контрастного фона для главных, условно говоря, положительных героев. Через них, давая им право голоса, писатель лишает «победителей» монополии на истину, они оппоненты, и порой серьезные, для строителей новой жизни. Серьезные не в споре сопротивления, а в споре мысли. И нередко для читателя вопль побежденного у Леонова убедительнее ликующих возгласов победителей.

Разнонаправленная полифония голосов у Достоевского, приглушившая голос самого автора до невнятности, у его «ученика» Леонова не стала лишь художественным приемом для максимальной объективности изображения действительности, уходом авторского «я» из повествования. Полифония у Леонова и выражением авторской позиции и способом проверки ее на прочность стала. Так классик XX века развивает еще одну традицию классика XIX века.

В итоговом романе «Пирамида», самом философском, непривычно пессимистичном для Леонова в смысле видения перспектив современной цивилизации, он не изменяет своей высокой юношеской вере в начале творческого пути. Вере в то, что социализм дает человечеству единственный шанс не опуститься с высот «в перво-родный, привычный и теплый ил». Потому что ведет сражение «не только за справедливое распределение благ, а в первую очередь за человеческую чистоту». Так думает Иван Вихров в «Русском лесе», и мы вполне обоснованно в данном случае можем отождествить автора с его героем. И нет в этом сражении за чистоту лучшего союзника для социализма, чем христианство, а точнее – русское православие, русская соборность. Высокомерно отвернувшись от этих национальных ценностей, большевики лишили свою власть и народ второго крыла для нового рывка вперед – веры духовной. И, следовательно, просто обречены были подменить ее «наганом как инструментом единогласия» (3, т. 2, стр. 219). Мысль поставить заповеди Нового Завета в помощь социализму пришла в голову не коммунисту Сталину – она для идеолога действительно самоубийственна. Она осенила Сталина, политика и государственника, и он пытается реализовать показавшуюся ему спасительной идею.

Полифонизм разнонаправленных голосов в «Пирамиде» достигает такой концентрации насыщенного раствора, каковой мы не встретим у Достоевского. Тем не менее, авторский голос в этом хоре не затерялся, звучит гораздо отчетливее, нежели у учителя, чьи традиции «продолжает» Леонов. В заключительной главе романа, продираясь сквозь «заумную путаницу» футуристических прогнозов, «живых миражей» своего собеседника Никанора Шамина, автор считает необходимым точно обозначить свое отношение к осенившей великого вождя мысли **«о некоторой урезке... нет, не мышления вообще, по утверждению врагов, а только мысли личной в пользу мысли общественной, то есть во благо человеческой популяции в целом»** (выделено нами – В.З.). И пусть «передовые мыслители дружно опровергают изложенную выше ересь», считают ее болезнью – эта болезнь заразительна (3, т. 2, стр. 682–683).

Наконец, еще одна «знаковая» идея, настойчиво проводимая во всем творчестве Достоевского, – о необходимости и благотворности для человека страдания. Она объективно не могла увлечь молодого писателя, чьи творческие паруса туго натянул революционный ветер – вспомним его выступление на Первом съезде писателей. Она и не звучит в его творчестве 20–30-х годов, давая о себе знать лишь в качестве побочного маргинального продукта в повестях «Конец мелкого человека» и «Провинциальная история». Впервые равноправно с другими она возникнет в произведениях, связанных тематически с Великой Отечественной войной, – «Взятие Великошумска», «Нашествие», «Золотая карета», «Русский лес». И возникнет она здесь не как некая внесоциальная онтологическая, по Достоевскому, ценность, а как суровая необходимость, осознанная жертва в годину испытаний, подвиг во имя жизни и веры в идею. Страдание для Леонова тем более не является каким-то обязательно необходимым компонентом жизни, что оно ожесточает человека. В «Пирамиде» старо-федосеевский мыслитель Никанор Шамин, самый автором любимый, наряду с Дуней, персонаж, ведет очередную лекцию-дискуссию о будущем человечества перед единственным слушателем – автором. Среди многих обсуждаемых проблем этого будущего возникает и традиционная для Достоевского. Никанор, разумеется, уверен: люди, прорвавшиеся к звездам, к тайнам мироздания и жизни, будут являть собою совершенство, построенное «в согласии со всеми кондициями здравого смысла». А их жизнь – так долго желаемые счастье и гармонию. У слушателя возникает сожаление: «Уцелее ли даже под музейным стеклом на предмет пользования ученых потомков... сама малейшая кроха нашей нынешней боли – хотя бы для постижения: на каком страшном человеческом огне варились для них похлебка универсального счастья?». Ответ писателя-философа недвусмыслен: **«В стерильном обиходе грядущего им, как соли, будет недоставать, пожалуй, щепотки драгоценного страдания»** (3, т. 2, стр. 317). Но и только (выделено нами – В.З.).

Традиции Достоевского стали тем ключом, которым, за редкими исключениями, открывали дверь в творческую лабораторию Леонова исследователи на протяжении полувека. Полагая, очевидно, что тем самым выдают вексель гениальности начинающему или оказывают великую честь русскому советскому писателю-классику. Отдадим еще раз должное провидческому дару М. Горького, уже в 1927 году предостерегшего критиков от бездумного сопоставления и прямой «привязки» Леонова к Достоевскому как ученика к учителю: «он – «сам по себе» (12, стр. 129). Навязывать оригинальному автору верность традициям великих предшественников – не есть ли кос-

венное утверждение его эпитонства? От частого повторения один и тот же литературно-критический комплимент превращается в свою противоположность. Традиция существует не только для того, чтобы ее развивать и обогащать, но и преодолевать, в конце концов. Что и делал Леонид Леонов всю свою творческую жизнь. И что как-то упустили из виду многочисленные его прижизненные исследователи. Этот очерк – одна из попыток, немногих пока, поправить сложившуюся в леоноведении парадигму.

Вопросы по теме

1. Особенности тематики и поэтики рассказов Л. Леонова первой половины 20-х годов.
2. Тема «исторического беспамятства» в повестях «Записки Ковьякина», «Провинциальная история», «Конец мелкого человека».
3. Основной конфликт и его разрешение в романе «Соть».
4. Эволюция образа главного героя в романах 30-х годов (Увадзев – Скутаревский – Курилов).
5. Проблематика и этический пафос драматургии Л. Леонова второй половины 30-х годов.
6. «Побежденные» и «победители» в романах и пьесах Л. Леонова 30-х годов.
7. Историко-философский смысл диалога учителя Кулькова и его ученика Литовченко в повести «Взятие Великошумска».
8. Тема любви к Родине в творчестве Л. Леонова 40–50-х годов («Нашествие», «Ленушка», «Золотая карета», «Evgenia Ivanovna»).
9. Основная проблематика романа «Русский лес», ее национально-исторический подтекст.
10. Сюжетный архетип романа «Пирамида» и особенности его композиционной структуры.
11. Богословские «ереси» православного священника Матвея Лоскутова и социально-философская проблематика романа «Пирамида».
12. Трансформация «вечной» для русской литературы темы «интеллигенция и революция» в творчестве Л. Леонова.

Библиография

1. Леонов Л. Русский лес. – М.: Художественная литература, 1974.
2. Леонов Л. Собрание сочинений: в 10 т. – М.: Художественная литература, 1981–1984.
3. Леонов Л. Пирамида. – Ч. 1–2. – М.: «Голос», 1994.
4. Богуславская З.Б. Леонид Леонов. – М.: Советский писатель, 1960.
5. Вахитова Т.М. Леонид Леонов. Жизнь и творчество. – М.: Просвещение, 1984.

6. Власов Ф.Х. Эпос мужества. – М.: Московский рабочий, 1973.
7. Верность человеческому: нравственно-эстетическая и философская позиция Л. Леонова: сб. статей. – М.: Наследие, 1992.
8. Горький М. Собрание сочинений: в 30 т. – М.: Гослитиздат, 1949–1955.
9. Грознова Н.А. Творчество Леонида Леонова и традиции русской классической литературы. – Л.: Наука, 1982.
10. Достоевский Ф.М. Полное собрание сочинений: в 30 т. – Л.: Наука, 1972–1990. – Т. 26.
11. Зеньковский В.В. Русские мыслители и Европа. – М., 1997.
12. Ковалев В.А. Этюды о Леониде Леонове. – М.: Современник, 1978.
13. Ковалев В.А. Леонид Леонов. Семинарий. – М.: Просвещение, 1982.
14. Крук И.Т. Леонид Леонов: очерк творчества. – Киев: Вища школа, 1985.
15. Крылов В.П. Леонид Леонов – художник. Очерки. – Петрозаводск, 1984.
16. Леонид Леонов. Творческая индивидуальность и литературный процесс: сборник статей. – Л.: Наука, 1987.
17. Леонид Леонов: исследования и материалы. – М.: Современник, 1989.
18. Лепешинская Е.Л. Нравственный мир героев Леонида Леонова. – Воронеж, 1977.
19. Литературное наследство. – Т. 70. – 1964.
20. Лобанов М.П. Роман Л. Леонова «Русский лес». – М.: Советский писатель, 1958.
21. Михайлов О.Н. Мироздание по Леониду Леонову. Личность и творчество. Очерк. – М.: Советский писатель, 1987.
22. О Леонове: сборник / ред.-сост. В. Чивилихин. – М.: Современник, 1979.
23. Первый Всесоюзный съезд советских писателей. 1934. Стенографический отчет. – М., 1990.
24. Старикова Е.В. Леонид Леонов. Очерки творчества. – М.: Художественная литература, 1972.
25. Станиславлева В.Н. Л. Леонов-публицист (о своеобразии творческой индивидуальности художника). – М.: Изд-во МГУ, 1974.
26. Финк Л.А. Уроки Леонида Леонова. Творческая эволюция. – М.: Советский писатель, 1973.
27. Федоров В.С. По мудрым заветам предков: религиозно-философский феномен романа Л. Леонова «Пирамида» // Русская литература. – 2000. – № 4.
28. Химич В.В. Поэтика романов Леонова. – Свердловск, 1989.
29. Хрулев В.И. Поэтика послевоенной прозы Л. Леонова. – Уфа, 1987.
30. Щеглова Г.Н. Жанрово-стилевое своеобразие драматургии Леонида Леонова. – М.: Советский писатель, 1984.

Учебное издание

ЗДОЛЬНИКОВ Виктор Викторович

КЛАССИКИ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ XX ВЕКА

Учебно-методическое пособие

Технический редактор *А.И. Матеюн*

Корректор *А.Н. Фенченко*

Компьютерный дизайн *Г.В. Разбоева*

Подписано в печать

2008. Формат 60x84¹/₁₆. Бумага офсетная. Гарнитура Таймс. Ризография.
Усл. печ. л. 7,93. Уч.-изд. л. 8,37. Тираж 100 экз. Заказ .

Издатель и полиграфическое исполнение – учреждение образования

«Витебский государственный университет им. П.М. Машерова».

Лицензия ЛВ № 02330/0056790 от 1.04.2004.

Отпечатано на ризографе учреждения образования

«Витебский государственный университет им. П.М. Машерова».

210038, г. Витебск, Московский проспект, 33.