The background of the book cover is a monochromatic illustration in shades of blue and grey. It depicts a grand, classical-style building with a prominent pediment and numerous windows, situated behind a dense line of trees. In the foreground, a path or road leads towards the building, and a small, dark figure is visible on the left side. The overall style is reminiscent of a woodcut or a detailed engraving.

Р. В. Комина
НАД СТРАНИЦАМИ
РУССКОЙ КЛАССИКИ

Р. В. Комина
НАД СТРАНИЦАМИ
РУССКОЙ КЛАССИКИ



КНИГА ДЛЯ УЧАЩИХСЯ
СТАРШИХ КЛАССОВ СРЕДНЕЙ ШКОЛЫ

Москва
«Просвещение»
1991

ББК 83.3Р1

К63

Комина Р. В.

К63 Над страницами русской классики: Кн. для учащихся ст. классов сред. шк.—М.: Просвещение, 1991—158 с.:— ISBN 5-09-003229-7.

Эта книга — популярное пособие по русской литературе XIX в. Задача автора — привлечь внимание к классической литературе, помочь современным подросткам увидеть ее актуальность, научить внимательно вчитываться в текст.

Классические произведения, которые анализирует автор, входят в школьную программу («Что делать?», «Кому на Руси жить хорошо», «Преступление и наказание», «Война и мир» и другие).

Адресована книга старшеклассникам. Может быть с интересом прочитана и учителями и студентами педагогического вуза.

К 4306020000—304 50—91
103(03)—91

ББК 83.3Р1

ISBN 5-09-003229-7

© Комина Р. В., 1991

Дорогой читатель!

Сегодня тебя и твоих сверстников все чаще называют людьми XXI века. Можно представить, как увеличатся за это время сведения и знания, впечатления и жизненные связи каждого человека. Тем важней быть подлинным знатоком и патриотом русской культуры и литературы. Она звучит сегодня в переводе на все языки мира, и мы давно уже не удивляемся тому, как тонко понимают в Англии и Японии А. П. Чехова и И. С. Тургенева. Как выразительно звучат стихи и пьесы В. В. Маяковского на сценах Парижа и Гамбурга, как волнуют страдания и мысли героев Ф. М. Достоевского жителей Китая и Вьетнама, Италии, Испании и США.

Нужно сказать и другое: только глубоко зная, ценя, любя родную литературу, обретаешь пути для понимания искусства других стран — ведь чувство обретения возникает при сравнении известного и нового.

С такими мыслями писалась эта книга. В ней продолжается разговор с молодежью о русской литературе. Форма книги — чтение и перечитывание тех страниц русской классики, которые представляются особенно значительными и именно в силу этого связаны с сегодняшними нашими духовными заботами, интересами, мыслями и пристрастиями. Книга эта — не учебник. Но большинство произведений, о которых здесь пойдет речь, так или иначе изучаются в школе, во всяком случае без знакомства с ними трудно представить образованного человека.

Мы будем придерживаться исторического принципа: сначала речь пойдет о произведениях середины XIX века, затем — о тех, что появились в его конце и в начале XX века. В этом есть своя логика: как и все в мире, искусство развивается, оно не повторяет себя, а ищет новое слово о меняющемся мире, «помнит» в своей образной глубине о слове, сказанном вчера. Этот то яв-

ный, то идущий в подтексте диалог ведут и сами авторы, и герои, которые, оставаясь творениями писателя, живут и своей особой жизнью, вступая иногда даже в спор с первоначальным замыслом своего создателя... Персонажи классической литературы нередко гораздо глубже, чем современные, отвечают на наши самые неотложные, самые трудные вопросы, готовят читателя к тому, что будет завтра, в недалеком будущем. Это потому, что не только в физике и математике, но и в человековедении великие открытия никогда не теряют своего смысла и значения. Одним из таких коллективных открытий литературы прошлых столетий и у нас, и в других странах является процесс национально-исторического самосознания, запечатленный в психологии отдельного человека, представляющего свой народ. Ценность национально-неповторимого человечество глубже поняло тогда, когда многократно стали расширяться формы общения государств, культур, отдельных людей разных национальностей.



Век нынешний и век минувший

Поколения, входившие в жизнь двадцать—тридцать лет тому назад, чаще всего измеряли время десятилетиями, пятилетками. «В годы второй пятилетки...» читаем мы в воспоминаниях людей старшего поколения, «в шестидесятые годы» — пишут в учебниках. И сегодня мы мыслим исторически, ощущая, как порой на протяжении двух-трех лет существенно меняются общезначимые приметы жизни, образный язык искусства. Молодежи свойствен динамизм, устремленность к новому, новейшему. Но все чаще звучит в духовном обиходе слово время в более широком смысле: век двадцатый, век двадцать первый...

Классика укореняет в нас широту мышления тем, что естественно переносит в иные века, и тем, что, перенося, открывает поразительную современность многих идей и чувств минувшего, именно потому продолжающих жить в нашем воображении. Впрочем, среди людей старшего поколения еще немало тех, кто родился в первые годы XX века и потому ощущает связь между веками как реальность.

Я вспоминаю одну встречу с рабочим-железнодорожником в Пятигорске, во время летнего отпуска. Это был старый человек, любящий и хорошо знающий свой город и его окрестности. Мы с друзьями остановились в его доме, и утром он повел нас к месту дуэли М. Ю. Лермонтова. Однако уже вблизи этого места, объяснив дорогу, он остался, пообещав нас подождать. «А почему? — спросили мы. — Разве вы не пойдете с нами?» — «Я не могу, — ответил этот старый человек, — я плачу...» И правда, видно было по его лицу — дуэль, выстрел Мартынова, смерть Лермонтова он всю жизнь воспринимал, видимо, так, как будто это было вчера или сегодня...

Эта встреча запомнилась мне, когда из Колонного зала телевидение передавало вечер, посвященный 150-летию со дня гибели Пушкина. Запомнилось, как Чингиз Айтматов в темной

рубашке с узкой полоской светлого галстука, какие надевают в день печали, начал свою речь словами о том, что годы не удаляют Пушкина от нас, а делают его все ближе. Будто это мы сами в трагический день дуэли несли его на руках по снегу у Черной речки. Да и другие участники юбилейного вечера — поэты Егор Исаев, Ираклий Абашидзе, Борис Олейник, композитор Георгий Свиридов, словно и не существовало временного пространства в 150 лет, говорили о Пушкине как о живущем в мыслях, исканиях, тревогах, прозрениях конца XX века. И не только в чувствах горестных и трагических, а и в ином — светлом, сокровенном, будничном — XIX век с нами. «У меня два подлинных друга — мой друг и XIX век», — говорит герой рассказа С. Залыгина «Фестиваль», знаменитый режиссер. «А все-таки жаль, что нельзя с Александром Сергеевичем...» — поет Булат Окуджава, и самой интимностью этой песенно-лирической интонации приобщает нас к молодым, светлым пушкинским временам. В тонкой лирике Александра Кушнера, Беллы Ахмадулиной атмосфера культуры, духовности, самой речи золотого века русского искусства присутствует как естественный элемент личного бытия художника и читателя. Такая близость рождена не только непреходящим обаянием личностей великих писателей, но и тем, что они в себе самих предугадали наши радости, тревоги, проблемы. Связующими в особенности оказались образы молодых людей. С. П. Залыгин в книге «Литературные заботы» специально обратил внимание на то, что герои классиков XIX века — это люди молодые, живущие насыщенной жизнью ума и сердца. В романе «Подросток» Ф. М. Достоевский объяснил свой интерес к типу подростка (как тогда назывался юношеский возраст 17—18 лет): «Юность чиста уже потому, что она — юность. Может быть, в этих, столь ранних, порывах безумия заключается именно эта жажда порядка и это искание истины...» Разве не показал в своем Базарове такого искателя истины, тип бунтаря, близкий лучшим людям XX века, Тургенев? Сегодняшние школьники и студенты продолжают спор о базаровском типе, как и молодежь 60-х годов, когда проблемы НТР заявили о себе со всей остротой. В то время чаще всего волновало неприятие рационалистом Базаровым романтики человеческих отношений, пренебрежение к искусству («Рафаэль гроша медного не стоит». Казалось, что это прямо из спора «Нужна ли в космосе ветка сирени?», затеянного в «Комсомольской правде»). На вопрос о «ветке сирени», о космосе в искусстве давно ответили сами космонавты, среди которых оказались художники, истинные любители музыки. По просьбе космонавтов даже во время полетов с земли им передавали не только песни Высоцкого, но и например, романсы Ларисы Огудаловой из фильма по «Бесприданнице» Островского.

Спор «физиков» и «лириков» стал анахронизмом, но личность Базарова продолжает притягивать, вызывать интерес. В 80-е годы XX века в этом молодом разночинце волнует его револю-

ционный темперамент в сочетании с преданностью научной истине. Ведь старое, стоящее на пути прогресса общества, должно быть общими усилиями преодолено только на основе науки, труда, прозорливой заботы о будущем.

Сегодня мы с еще большей убежденностью отвергаем эффектную фразу Базарова: «Природа — не храм, а мастерская». Да, великая мастерская, по-прежнему таящая множество возможностей, открытий. Но и храм, величественное целое, требующее от человека мудрой, бережной любви при соприкосновении с его тайнами. Кстати, теперь, когда возможность путешествий возросла, глазам туристов всего мира доступней стали индийские, китайские, японские храмы-парки, издревле внушавшие эту мысль: «Природа — храм». Теперь мы намного глубже понимаем нашего соотечественника Николая Рериха, на картинах которого природа выступает подлинным храмом красоты и вечности, а человек — ее частью.

Базаров многое знал, но о многом тогда, больше ста лет назад, он не мог и догадываться. Например, о том, что рукотворная «мастерская», созданная усилиями могучих умов, в руках безответственных политиков может в считанные минуты разрушить храм природы. Во времена Базарова он ведь казался вечным... Быть подлинным ученым сегодня — значит бороться за возвращение храму природы права на вечность.

Вспомнив об «Отцах и детях» Тургенева, мы затронули сложное явление в искусстве — борьбу идей. Тургенев не только включался в нее своими книгами и включает нас сегодня, он и сложился как художник в атмосфере идейной борьбы 40—60-х годов. Столкновение идей, жизненных принципов нередко бывает основой сюжета произведения. Именно так уже с первых страниц строится повествование в романах «Война и мир», «Преступление и наказание», «Мать». Напряженная жизнь идей, как и захватывающие нас взаимоотношения героев, — великое достоинство классики.

Полемика вокруг некоторых мотивов классики, ее идей нередко выходит за рамки столетия. Так, сравнительно недавно вновь возникла полемика вокруг образа Обломова из одноименного романа И. А. Гончарова. Некоторые авторы решили опозитивировать личность Ильи Ильича Обломова, увидеть в нем общечеловеческие добрые черты, а не одно лишь барство, консерватизм, неумение и нежелание сделать что-либо для своих крестьян.

Русский дворянский консерватизм в некоторых статьях предстал вдруг явлением положительным. Тот самый консерватизм крепостников, который роковым образом тормозил развитие страны, который уже и в 1812 году оборачивался угрозой национальной независимости России. Советские историки, сопоставляя выверенные данные, показали, что слабость России в момент вторжения войск Наполеона более всего состояла... в нехватке войск. И это — в огромной по сравнению с Францией Рос-

сии! Это не удивительно: помещики были полными собственниками своих крестьян, а многие из них не спешили отправлять их в воюющую армию.

Нет, и сегодня интересен роман Гончарова тем, что писатель показал в нем натуру неплохого, доброго от природы человека как арену смертельной схватки человеческих начал с обломовщиной.

И, увы, победу этой обломовщины над молодостью, искренностью, даже любовью, а в конечном счете и над самой способностью жить, существовать. Впечатляет неотразимая критика губительного психологического застоя. Застой и консерватизм и в наше время заявляют о себе в самых разных областях, противясь новому, но внешне подделываясь под него. Зоркость классики здесь снова выступает как наш духовный опыт, школа анализа, жизни, мысли.

Пожалуй, самая острая борьба мнений идет по-прежнему вокруг произведений Ф. М. Достоевского. В школе изучают лишь «Преступление и наказание». Но разве старшекласнику не интересен роман о его сверстнике «Подросток» (мы уже упоминали о нем). И можно ли совсем не знать широко читаемых сегодня романов «Идиот», «Бесы», «Братья Карамазовы»? Как писали известные литературоведы, одна из сложностей чтения Достоевского в том, что на его страницах нередко бунт гуманистический выступает в облики бунта индивидуалистического, индивидуального бунта «гордого человека», презирующего толпу. Поэтому у героев русского писателя оказались в XX веке очень разные последователи, в том числе незрелые, стихийные бунтари, выступавшие под флагом «красных бригад», «новых левых», националистов. Однако воинствующая непримиримость Достоевского к угнетению и унижению человеческой личности, к надругательству над детством и юностью, его вера в возможность утверждения в России и в мире гуманистических начал, в доброту как высший критерий красоты и нравственности по-настоящему близки нашему времени. Читая книги Достоевского, важно сегодня соотнести их с трудной историей общественных исканий. Что есть человек? Что такое красота? Как связаны общее и неповторимое в судьбах народов, в истории нашей страны?

Снова хочу обратиться к личной памяти. Война, 44-й год. Глубокий уральский тыл. Маленький театр, расположившийся в помещении клуба. (В прежнем здании театра разместился эвакуированный завод военного значения...) На сцене этого клуба мы видели пьесу Симонова «Русские люди», впервые слушали ставшую потом знаменитой «Землянку». А в тот вечер на сцене Владимир Яхонтов, лучший исполнитель стихотворений Маяковского, читает прозу — страницы романа Достоевского «Идиот». Яхонтов сидит возле круглого старинного столика, в руке его огромный красный георгин, лепестки которого артист медленно срывает в ходе своего чтения. Делает это, впрочем, без всякой

нарочитости, как бы машинально. Он читает знаменитую сцену, где красавица Настасья Филипповна, оскорбленная циниками, торгующими ее красотой, бросает в огонь только что подаренную ей пачку денег — целое состояние... Как все непохоже было в этой сцене на жизнь, окружавшую нас! Война, хлебные карточки, напряженное ожидание сводок с фронта, школа, где больше работали, чем учились, и вдруг — о чьих-то тысячах, горящих в огне камина, о никому доселе неизвестной красавице с простым русским именем Настасья Филипповна Барашкова... Тогда это было потрясение, впечатление огромное, новое. Но в нем жила и мысль... Мысль о человеческом достоинстве, способном одолеть любые искушения и испытания, о силе личности. И о хищничестве, которое может рядиться в самые эстетические одежды и тем бывает страшней. Это понимание придет к многим из нас, конечно, позднее, когда будут прочитаны и этот, и другие романы. И все-таки уже и тогда на концерте шел диалог писателя XIX века и актера времени Великой Отечественной войны с нами, «молодыми, незнакомыми», о великих ценностях жизни, о ее роковых моментах, о силе души человеческой, о «красоте, которая спасет мир» — любимой идее Достоевского. Однако и красоту нужно было спасать, ее спасала не только армия, но и весь наш тыл, и тот героически работавший уральский город, о котором, я думаю, еще впереди и повести, и романы...

...В послевоенном МХАТе «Три сестры» А. П. Чехова. Этот спектакль сохранился в фонозаписи, вы могли слышать его. Однако эффект присутствия в зрительном зале трудно заменить. Я вернусь к анализу текста этой пьесы Чехова в одной из последних глав этой книги, а пока память о впечатлении от спектакля.

В послевоенной Москве этот спектакль, воссозданный по режиссерским «нотам» В. И. Немировича-Данченко предвоенных лет, был символом совершенства и русской классической литературы, и мхатовского искусства. Он был образцом диалога сокровенного, обращенного не ко всему зрительному залу, как публицистические спектакли о войне, привычные зрителям этого «призыва», а к каждому из зрителей отдельно. Победа среди всех своих замечательных последствий имела еще одно, не сразу оцененное: наступило время, когда далеко отодвинутое право на личное счастье зримо возвращалось. Но возвращалось, конечно, не ко всем... Так неисчислимы были потери. И надежды Ирины в первом акте, и ее горе в конце спектакля, после гибели на дуэли жениха, и нежное, родственное взаимопонимание трех русских интеллигенток, трех женщин с несложившимися личными судьбами тонко созвучно было настроению зала, людей, не сентиментально настроенных, не привыкших выпячивать личное, как и сестры Прозоровы у Чехова.

Самой своей музыкальной «партитурой» спектакль говорил какое-то новое слово о прошлом и настоящем. Ну и, конечно же,

открывалось многим, особенно бывшим во МХАТе впервые, удивительное обаяние творчества Чехова, одухотворенное мастерство МХАТа, делалось ближе само понятие «русская интеллигенция».

А последующие встречи с классикой! Такие, как «Анна Каренина» на сцене Большого театра, где личность героини и ее женская трагедия нашли новые пластические оттенки в языке современного балета. А «Месяц в деревне» Тургенева в театре на Малой Бронной — причудливое кружево из переплетений природы и быта, вечного и сиюминутного, неожиданных всплесков чувств, человеческих открытий. А Владимир Высоцкий и Алла Демидова в спектакле «Вишневый сад» на Таганке, наполнившие знакомые чеховские диалоги напряженнейшим драматизмом, захватывающим актерским соавторством! Этот многомерный диалог классики XIX века и искусства века XX по существу непрерывен. И он уже очень давно перешагнул границы нашей страны, стал достоянием мировой культуры.





Как «Записки» стали открытием

Мы начинаем разговор о русской классике второй половины XIX века с «Записок охотника» Ивана Сергеевича Тургенева и ставим в заглавие этого разговора слово «открытие». Да, именно так хотелось бы сделать, хотя это понятие чаще всего употребляют люди науки. Ну, а можно ли было, живя в России XIX века, «открыть»... Россию? Да, в общем-то во времена Тургенева и Толстого даже в географическом плане было в России что открывать.

Но на очереди стояло не менее важное — глубинное постижение и понимание народа России, тех населявших ее тогда 90 миллионов человек, трудом которых создавались все богатства материальные, многие духовные. Вспомните замечательное признание А. М. Горького: «Мне никогда не приходилось встречать в книгах мысли, которой я уже ранее не знал бы из уст народа...» Конечно, и до И. С. Тургенева А. Н. Радищев, А. С. Пушкин, М. Ю. Лермонтов, Н. В. Гоголь, А. В. Кольцов, собиратели и издатели народных былин, песен и сказок, чуткие к правде писатели «натуральной школы» сказали о народе и России столько поистине значительного и художественно впечатляющего. Достаточно вспомнить образ Пугачева в «Капитанской дочке», лермонтовское «Бородино» или песенные стихи Кольцова!

И все-таки в 40—50-х годах XIX века было что открывать, обдумывать в судьбах и состоянии русского народа, подошедшего к кризисному моменту в своей судьбе. Ведь прорубив окно в Европу, засевая необъятные земли, победив Наполеона, построив уникальные храмы и дворцы, создав проникновеннейшие песни и смелые озорные сатирические сказки, русский народ, на 99 процентов состоявший тогда из крестьянства, на целую историческую формацию отстал в эти годы от ведущих европей-

ских государств в своем социальном укладе, остававшемся крепостническим.

Одно из замечательных открытий русского народного национального характера — его изображение в новом ракурсе, его понимание с новой степенью глубины и перспективности сделал Иван Сергеевич Тургенев, бывший в числе самых европейски образованных наших писателей. Человек, подолгу живший во Франции, углубленно изучавший и философию Германии и искусство Италии, писавший в юности стихи в духе немецких романтиков начала века.

Разумеется, Россия, свое Спасское, Орловскую губернию и другие края Тургенев знал и помнил с еще большей проникновенностью и волнением. А Москва и Петербург были городами, самый воздух которых нельзя представить без присутствия тургеневских идей, книг, самой его обаятельной и сложной, многогранной и отзывчивой личности; долгие годы привлекавшей внимание широких кругов читателей, особенно молодежи тех лет. У писателя уже в молодые годы естественно сложились важные духовные предпосылки для творчества. Он глубоко знал русскую повседневную жизнь, масштабно мыслил о человеке, природе и обществе. Глубоки и значительны, например, рассуждения Тургенева об изображении человека в античном искусстве, его статья «Гамлет и Дон-Кихот», выношенная как итог долгих раздумий над основными человеческими типами.

«Записки охотника» — не первое произведение писателя. Еще до января 1847 года, когда мелким шрифтом в самом конце журнала «Современник» был напечатан первый рассказ этого цикла «Хорь и Калиныч», Тургенев писал и стихи, и психологические повести, и поэмы. Поэма «Параша» начинающего литератора даже получила поддержку В. Г. Белинского, угадавшего в Тургеневе большой талант. Учителями Тургенева в искусстве были великие Пушкин, Гоголь, глубинно и стремительно входившие во внутренний мир молодой русской интеллигенции 20—40-х годов, укрепляя любовь к родному слову, к большой художественной правде, к остроте социальной и исторической мысли.

В стихотворениях конца 30-х — начала 40-х годов «Как грустный взгляд, люблю я осень...», «Заметила ли ты, о друг мой молчаливый...» и других мастерство описания русской природы, чуткость к ней не меньшие, чем на страницах «Записок охотника».

Продолжая мысли А. И. Герцена, В. Г. Белинского, близких друзей Тургенева — литераторов, откликнувшихся на «Записки охотника» восторженно и живо, ученые нашего времени заново вывели и сформулировали суть открытия автора «Записок охотника»: от интереса к быту и жизни русского крестьянина, от сочувствия к его бедствиям и нуждам И. С. Тургенев перешел к осознанию в крепостном крестьянине личности, к внимательному «прочтению» его духовного мира, открытию в «одно-

образных мужиках» нескончаемого ряда неповторимых, интереснейших индивидуальностей. Такого подхода не было ни у Стендаля, Бальзака, ни у Флобера, Золя — знаменитых реалистов Франции и всей Европы. Такого подхода не было и в прославленных «Мертвых душах» Гоголя.

Дело в общей сквозной идее цикла, или, как иногда говорят, в проблематике характеров. Умные и легкомысленные, мрачные и беспечно-светлые, общительные и нелюдимые, уверенные в себе и нескладные тургеневские крестьяне интересны в «Записках» еще и тем, что все они помогают понять мысли автора о природе национального русского характера, о его силе и самобытности, противоречиях и самооценке, исторических перспективах развития и влияния на жизнь русского общества, о будущем русского народа.

Это-то единое раздумье, назревшее, глубоко современное в 40—50-е годы, и сегодня делает «Записки охотника» не сборником малых произведений, а единым циклом, в сущности даже единым большим произведением искусства.

Читая и осмысливая отдельные рассказы, необходимо помнить о замысле и характере целого. Каждый прочитанный рассказ ценен и сам по себе, и как ключ к другому, к другим. Сам писатель, как мы увидим, всегда помнил об этом. И ни разу не повторил «схему» повествования, все время варьировал и обновлял наиболее устойчивые ее элементы. Подчеркивая первозданность, натуральность, автобиографическую единичность своих впечатлений от встреч с разными людьми, писатель при этом, как подтверждают и его письма, стремился к созданию обобщающих характеров, типов.

«Лиха беда — начало», — говорится в пословице. Да, начало Тургеневу удалось в высшей степени! В рассказе «Хорь и Калиныч» сразу же зазвучал голос вдумчивого, непредвзятого, чуткого человека, бродящего по русским деревенькам и охотничьим угодьям не первый год не столько в поисках дичи (стрелком, как он сам признается, был неважным), сколько в поисках новых встреч с людьми и впечатлений. На первый взгляд, рассказчику интересны все и всякие люди. Это даже затрудняет чтение для некоторых — главным героям рассказов часто уделено не больше места, чем случайным их спутникам, и «фокус» сюжетного повествования, впечатляющий поступок героя порой подолгу не выявляются. В качестве же оценочного «знака» выступают другие средства — юмор писателя, его лирика. Вот и в первом произведении цикла мы можем сначала подумать, что всего интересней рассказчику спутник по охоте помещик Полутыкин, радушно его принявший, знакомящий со своими крепостными.

Запомнится, конечно, и этот нелепый человек с нелепой фамилией. В самом деле, не смешно ли, например, сватаясь ко всем невестам в округе, получать от всех отказы? Но это еще смешно с оттенком сочувствия. Получая оскорбительные отказы, он продолжает свои любезности, например, посылает родителям «не-

вест» кислые плоды своего сада. Вот уж поистине беспощаден невинный на первый взгляд тургеневский юмор. Нелепость поведения барина как в зеркале отражается в его дворовых. Например, странный повар Полутыкина готовит так, что «мясо у него отзывалось рыбой, а макароны порохом». Зато овощи были всегда замысловато нарезаны ромбиками и другими фигурами.

Юмор может быть юмором — безобидной насмешкой, но, оставаясь добродушным по интонации, он таит в себе возможности сатирического обобщения: «Отличный охотник и, следовательно (!), хороший человек». Полутыкин на самом деле — полное ничтожество, владеющее безраздельно сотнями не «мертвых», а живых человеческих душ — своих крестьян. Не гротеск ли, не абсурд ли — социальное установление, приведшее к такому положению? Он ведь только так и говорит: «мой мужик...»

Абсурд этот, вопиющее античеловеческое беззаконие раскроется во всей своей очевидности, когда мы поближе узнаем двух крепостных мужиков Полутыкина — Хоря и Калиныча. Знакомит нас с ними Тургенев тоже очень непосредственно и просто.

Цикл Тургенева обозначен как записки охотника. И поэтому у писателя всегда есть самый простой мотив знакомств и встреч с новыми героями — чисто охотничьи ситуации. Старая жанровая форма исправно служит сюжетному движению. Вот и здесь встреча с Хорем произошла потому, что рассказчику и Полутыкину необходимо было отдохнуть и переночевать по дороге на охоту. Как тут не воспользоваться Полутыкину домом «своего» мужика, оказавшегося вблизи? Впервые увиденная картина любого жилья — всегда своеобразный портрет его хозяина. Изба же Хоря описана Тургеневым так, что создает портрет, контрастный полутыкинскому. Если у помещика в имении избыток светлых и никчемных излишеств, то в подворье Хоря все добротное, разумно, крепко: «Ни одна суздальская картина не залепляла чистых бревенчатых стен; в углу, перед тяжелым образом в серебряном окладе, теплилась лампадка; липовый стол недавно был выскоблен и вымыт; между бревнами и по косякам окон не скиталось резвых прусаков, не скрывалось задумчивых тараканов. Молодой парень скоро появился с большой белой кружкой, наполненной хорошим квасом, с огромным ломтем пшеничного хлеба и с дюжиной соленых огурцов в деревянной миске. Он поставил все эти припасы на стол, прислонился к двери и начал с улыбкой на нас поглядывать».

Столь же привлекателен и облик семейства крестьянина. «Кругом... стояло человек шесть молодых великанов, очень похожих друг на друга и на Федю», первым познакомившегося с гостями. «Всё дети Хоря!» — заметил Полутыкин. «Всё Хорьки,— подхватил Федя...» Чувствуется, что все здесь заняты делом, авторитет хозяина крепок, заслужен (Полутыкину бы такой в своем доме и в своем кругу!). Не сразу раскроет писатель другие, еще более значительные качества этого крестьянина —

недюжинный ум, самобытность, достоинство. Хорь не просто-душен, не наивен. Однако, оставшись на второй день, охотнику-повествователю удалось, как вы помните, разговорить Хоря. И тот поразил его умными расспросами о заграничных впечатлениях, свободными суждениями о том, что из чужого опыта можно применить и в России. Весомо в «Записках» тургеневское отдельное слово, даже если оно сказано и мимоходом. Все читатели, конечно же, заметили такую деталь, как «сократовская голова» этого пожилого русского крестьянина; «...разговаривая с ним, я думал о том, что Петр Первый был действительно русский человек». Это сравнение (хотя и косвенное: «Я думал о том, что...») совсем не случайно в этом первом, самом программном рассказе Тургенева. Реформа Петра I, Россию «поднявшего» «на дыбы», не только в 60-е годы XIX века дискутировалась в литературе и в политических кругах. «Россия и Европа», «Россия и Запад» — эти вопросы и сегодня не стали одной лишь историей, они обрели новое содержание. В 40-е же годы, когда писался рассказ, феодальной, крепостнической России как воздух были необходимы преобразования прогрессивно-буржуазного типа, подобные западноевропейским. Но темп развития, заданный в эпоху Петра, в короткое время отказавшегося от обветшавших консервативных государственных установлений, для 40-х годов с их общественно-политическим застоем был несбыточным. Вот о чем в подтексте думал повествователь-охотник, восхищаясь независимым умом своего собеседника — предприимчивого крестьянина, чья личность отрицала права всевластных полутыкиных. В том числе и право представлять перед кем бы то ни было русский национальный характер в его главных достоинствах и перспективах.

С такой прямотой тему национального характера Тургенев поставит еще лишь однажды в «Записках охотника» — в рассказе «Певцы», о котором мы с вами тоже поговорим чуть позднее. Но важно, что эта тема, как и тема изжитости крепостнического уклада во всех его видах и проявлениях, — подспудный стержень всего цикла. Поняв это, интересно следить за движением образной мысли писателя, додумывать то, что высказано вскользь, обнаруживать, как плодотворно влияет на создание характеров то, что называется замыслом, сквозной идеей произведения. Есть два вида читателя: одни читают страницы книги просто как житейский рассказ — «так было и мы теперь узнаем». Запоминают действующих лиц, воспринимают их как бы живыми. И это хорошо, конечно, читательское воображение — необходимая часть художественного восприятия. Но не единственная, ибо такой читатель может иногда просто не пробиться к мысли, которая была первотолчком образа, а разившись в произведении, стала главным итогом нового видения жизни... «Видеть то, что временем сокрыто» — свойство не только великих политиков и ученых, но и великих художников, создателей концентрированных, иногда даже символических об-

разов, никак не сводимых к простому рассказу о единичном, случайном человеке. В одной фигуре Хоря спрессовано знание жизни сотен русских крестьян, потому-то так уверенно идет писатель к своему обобщению: именно этот крестьянин (как и Петр I) — подлинно значительный тип коренного русского человека. Мнения таких людей передают законы жизни, ее смысл, ее скрытую до времени всеобщую правду. При этом Хорь, как Петр I, в чем-то неуступчив, жестковат, упрям. Не балует вниманием свою жену (крестьянская суровая традиция — «баба мужику слуга»), не одобряет увлечения младшего сына дворовыми образованными девушками. Но нельзя отражать Хоря лишь качествами хозяйственного мужичка. Дружба с бесребренником Калинычем — главное тому доказательство в рассказе.

Казалось бы, за день, проведенный в доме крестьянина, вдумчивый автор-психолог уже все главное понял. Но вот он видит, как подтягивает Хорь негромкому приятному пению забредшего в гости Калиныча — его друга, и с удивлением открывает в Хоре так не вяжущуюся нежность к приятелю, добрую улыбку, даже расслабленность. Простодушный, лиричный, детски-распахнутый старик Калиныч. «Тип артистический», вполне законченный и тоже удивительно русский прочитывает во всей его внешности и поведении Тургенев: «Его добродушное смуглое лицо, кое-где отмеченное рябинами, мне понравилось с первого взгляда», — признается автор. Он... «каждый день ходил с барином на охоту, носил его сумку, иногда и ружье, замечал, где садится птица, доставал воды, набирал земляники... Калиныч был человек самого веселого, самого кроткого нрава, беспрестанно попевал вполголоса, беззаботно поглядывал во все стороны, говорил немного в нос, улыбаясь, прищуривал свои светло-голубые глаза и часто брался рукою за свою жидкую, клиновидную бороду. Ходил он нескоро, но большими шагами, слегка подпираясь длинной и тонкой палкой». Не правда ли, сказано о человеке не так уж и много, однако и мы сразу проникаемся к нему доверием и симпатией. Писатель применяет здесь еще один свой излюбленный прием — тончайшую пластику. Человек не всегда виден в движении, в поступке, иногда он вдруг проглянет весь в определенном жесте, повороте головы, выражении глаз. Писатель И. Новиков в книжке «Записки охотника» И. С. Тургенева» подметил, каким живописующим может быть у Тургенева даже отдельное слово. «Вы-ре-зы-вал» ложку — подчеркнет Новиков увлеченное действие Калиныча, сидящего на пороге своей лесной избушки. Не «резал», не «вырезал», именно «вырезывал». Мы так и чувствуем удовольствие героя от его мастеровитой (затейливой) работы. Кстати, сегодня мы стали внимательней к неповторимому мастерству национальных крестьянских промыслов — столетие прошло, а изделия умельцев с достоинством живут в нашем свертехническом веке, внося в наш духовный обиход теплоту и человечность чьих-то добрых неторопливых рук. А как хорош, тих и легок в общении

Калиныч в лесу, где все ему родное, недаром барин его шагу не мог ступить без своего помощника. Заботу Калиныча рассказчик сразу же ощутил и сам. «Когда невыносимый полуденный зной заставил нас искать убежища, он свел нас на свою пасеку, в самую глушь леса. Калиныч отворил нам избушку, увешанную пучками сухих душистых трав, уложил нас на свежем сене, а сам надел на голову род мешка с сеткой, взял нож, горшок и головешку и отправился на пасеку вырезать нам сот. Мы запили прозрачный теплый мед ключевой водой и заснули под однообразное жужжание пчел и болтливый лепет листьев». Казалось бы, это говорится даже не о Калиныче — о самих помещиках-охотниках. Но ведь этот его мир и весь особенный лесной уют, охвативший охотников, оваян неслышным присутствием этого человека. И по-особому обаятельно его бескорыстие, бессребреничество, в котором повествователь не может не видеть, конечно, и полутыкинского небрежения к своим лесным умельцам или беззащитности Калиныча перед прозой жизни.

Два психологически контрастных крестьянских типа, два задушевных приятеля — практик и художник, «административная голова» и «дитя природы».

В наши дни писатель Борис Васильев тоже разглядел этот тип и с любовью показал в повести «Не стреляйте в белых лебедей», есть такие Калинычи и у В. Шукшина, и у В. Белова. Вчитайтесь еще раз в тургеневские строчки — как сиротливо было бы природе и людям без человеческого участия Калинычей! Как много потеряло бы русское искусство без тургеневского открытия этого типа русского крестьянина.

Читая рассказ «Хорь и Калиныч», нельзя пройти мимо еще одной, тоже ставшей сквозной во всем цикле черты, без которой не было бы ни атмосферы, ни красок, ни интонаций «Записок охотника». Это образ автора-повествователя. Он, столь живо воспроизводящий черточки знакомого по письмам и портретам Ивана Сергеевича Тургенева, тоже часть неделимого целого каждого рассказа, здесь он наш собеседник, рассказчик и скорее слушатель, чем собеседник по отношению к Хорю и его приятелю. Но не только. Может быть, главная примета его присутствия — тонкое сочетание лирической растворенности в русской природе, приметливого юмора и острого раздумья, направленного вглубь и вдаль — в будущее, стремящегося угадать перспективу движения русского общества в целом на долгие годы.

Не от того ли в этом и во многих других рассказах если не побеждает, то присутствует, живет атмосфера света и внимания к малейшим чертам поэтичности, человеческой неисчерпаемости. Живая душа России запечатлелась в рассказах И. С. Тургенева, сохранившая себя и в затянувшихся испытаниях нуждой, унижениями, равнодушием правящих верхов.

В оптимизме, с которым написана фигура Хоря, есть и еще одна; сразу замеченная, впрочем, и прямо поданная автором в

начальных строчках рассказа примета. Дело в том, что он оброчный крестьянин, не барщинный, т. е. обретший право лишь финансовой, а не повседневной зависимости от Полутыкина. Это не частность, говорит читателю Тургенев в своем рассуждении об отличии калужских мужиков от жиздринских. Вернемся еще раз к началу рассказа, вроде бы бесстрастно описательному: «Кому случалось из Болховского уезда перебираться в Жиздринский, того, вероятно, поражала резкая разница между породой людей в Орловской губернии и калужской породой. Орловский мужик невелик ростом, сутуловат, угрюм, глядит исподлобья, живет в дрянных осиновых избенках, ходит на барщину, торговлей не занимается, ест плохо, носит лапти; калужский оброчный мужик обитает в просторных сосновых избах, высок ростом, глядит смело и весело, лицом чист и бел, торгует маслом и дегтем и по праздникам ходит в сапогах... Калужская деревня... большей частью окружена лесом; избы стоят вольней и прямей, крыты тесом; ворота плотно запираются, плетень на задворке не разметан и не вывалился наружу...»

Да, не только в 1825 году, когда выступили декабристы, политически невозможно было говорить об отмене крепостного права открыто, но и в 40-х годах тоже, вплоть до дня смерти Николая I. Но разве не о гибельности для крестьян крепостного рабства говорит Тургенев, рисуя обобщенный портрет орловского мужика. Оброк — шаг к раскрепощению, шаг вперед.

Такие, как Хорь, психологически давно готовы к полной самостоятельности от крепостнических порядков.

Итак, два контраста организуют повествование в «Хоре и Калиныче» — саркастический (Полутыкин — «его мужики») и лирический (личности двух приятелей-крестьян). Этот принцип — по-разному окрашенные противостояния и параллели — повторится в «Записках» то в обнаженном виде («Ермолай и мельничиха», «Два помещика», «Чертопханов и Недопюскин»), то вписанным в более сложную композицию («Бурмистр», «Контора», «Льгов», «Малиновая вода», «Певцы»...).

Вот, например, не очень часто вспоминаемый, но, думается, истинно замечательный по глубине и художественной раскованности рассказ со скромным, сугубо «частным» названием «Льгов»...

Мы употребили слово «раскованность». И вправду — как достоверно приближается к нам здесь рассказчик. Даже предполагает, что мы с вами — читатели — тоже заядлые охотники и нам интересно знать, что утки бывают «кряковые и полукряковые, шилохвостые, чирки, нырки и прочие». И кажется, он думает, что мы прямо-таки проникнемся обстоятельствами охоты, начавшейся столь удачно. «Утки шумно поднимались, «срывались» с пруда... выстрелы дружно раздавались вслед за ними, и весело было видеть, как эти кургузые птицы кувыркались в воздухе, тяжело шлепались об воду... легко подраненные ныря-

ли; иные, убитые наповал, падали в такой густой майер, что даже рысьи глазки Ермолая не могли открыть их...»

Что ж, может быть, и дальше мы обогатимся охотничьими познаниями, проникнемся этой непостижимой для большинства психологией — в ней трепетная любовь к живому неведомым образом сочетается со спортивной страстью, направленной на нешуточное состязание — зверя, рыбу надо понять, изучить, чтобы перехитрить, не дать понять себя, в свою очередь. Однако в охотничьем смысле «Льгов» вас разочарует: и впечатления будут трагикомические (лодка с добычей и охотниками пойдет ко дну, хоть и не гибельно-глубокому), «нырки, полукряковые» окажутся слишком уж податливы, так и ползут под ружья в этом краю почти непуганых птиц. Но зато рассказчика и нас ждут любопытнейшие личности, за каждой из которых такие пласты жизни, такие парадоксы русского народного бытия!

Тургенев в «Льгове» явно не стремится ускорить действия — да и на любой охоте все, предшествующее ей, обычно куда продолжительней самой стрельбы и выслеживания дичи — переходы, ночевки, костры, разговоры. Последних в «Льгове» особенно много. И они, как везде у Тургенева, хорошо мотивированы. Реализм в литературе — это вообще глубокая мотивированность, обусловленность в большом и малом. Писателю и его помощнику — охотнику Ермолаю сначала встретился очень странный и разговорчивый молодой человек «из вольноотпущенных дворовых». Мы познакомились с человеком, прямо-таки упивающимся самим процессом говорения, да еще — с баринном. Причудливо одетый Владимир выглядит комически, не случайно черты его личности предварила его собака. Известно, что собаки похожи на своих хозяев, и в США даже объявляли своеобразный конкурс, выявляя возможно максимальную степень подобной похожести... Собака Владимира, «видимо, трусила, поджимала хвост, закидывала уши и быстро переворачивалась всем телом, не сгибая коленей и скаля зубы». Говорящий портрет! Во Владимире видны не просто наивность, но и подоби- страстие, желание быть причастным к барской образованности и манерам. Но всмотритесь внимательно: есть в этом вольноотпущенном и щемящая беззащитная жалкость. «Мы бедны отсутствием сознания нашей бедности», — сказал как-то Салтыков-Щедрин. Да, жалкий Владимир — плохой охотник, он и пострадал от своей нескладности. Но даже о простреленном подбородке пытается он говорить, лишь развлекая барина-собеседника и, главное, стараясь быть любезным собеседником.

Контраст Ермолая и Владимира, двух характеров, двух натур, поставленных в одинаковое положение — формально свободных, но материально всецело зависимых от господ-охотников, проявится дальше в действии, в эпизоде на охоте. Но до этого возникнет перед читателем и займет самое большое пространство в тексте новый персонаж, крестьянин по прозвищу Сучок.

Вот еще одно замечательное свойство тургеневского реализма — с удивительным умением создавать не только живые личности, но и обобщенные емкие типы, такие крупные, как в самых классических произведениях Пушкина, Гоголя, Некрасова.

Что-то почти символическое привлечет внимание охотника-рассказчика в смешной, встрепанной, как бы сонной фигуре мужика, прозванного Сучком (русский народ, как известно, мастер на прозвища). «Босоногий, оборванный и взерошенный Сучок оказался с виду отставным дворовым, лет шестидесяти». Голос у него разбитый, глухой, и вообще вся фигура некое явление из прошлого...

Портрет, конечно, выразителен. Да, это именно «сучок» — старый, нелепый, нескладный человек — обломок целого образа жизни, давнего, заскорузлого, бесчеловечного. Как нигде, в эпизоде с Сучком важен диалог. У Сучка нет к барам никакого уважения, да и не заслуживает подобия уважения ни один из его бестолковых и глубоко равнодушных хозяев-господ. С грубоватым простодушием Сучок рассказывает не только о своей — о множестве судеб крестьянских, искалеченных и растоптанных, как могут быть растоптаны дешевые, не нужные никому вещи.

«Ты чем был?» — как бы с оговоркой, а на самом деле вывывая именно это бездушие, спросит охотник об одной лишь полосе существования Сучка. И мы услышим такую повесть:

«— Прежде ездил кучером.

— Кто ж тебя из кучеров разжаловал?

— А новая барыня.

— Какая барыня?

— А что нас-то купила. Вы не изволите знать: Алена Тимофеевна, толстая такая... Немолодая.

— С чего же она вздумала тебя в рыболовы произвести?

— А бог ее знает. Приехала к нам из своей вотчины, из Тамбова, велела всю дворню собрать, да и вышла к нам. Мы сперва к ручке, и она ничего: не сердчает... А потом и стала по порядку нас расспрашивать: чем занимался, в какой должности состоял? Дошла очередь до меня; вот и спрашивает: «Ты чем был?» Говорю: «Кучером». — «Кучером? Ну какой ты кучер, посмотри на себя: какой ты кучер? Не след тебе быть кучером, а будь у меня рыболовом и бороду сбрей...»

Меняются господа — целый калейдоскоп! И как щепку бросает по их торопливой прихоти этого безропотного человека. Побывал он за свою крепостную службу и поваром, и каким-то «кофишенком», причем, состоя «при буфете!», почему-то уже назывался Антоном, а не Кузьмой — блажь очередной вздорной барыни...

Он даже «на кеятре играл», этот злополучный Кузьма, что же делать, коль вышло и такое распоряжение.

Особо символично это актерское поприще безграмотного крепостного. Вслушайтесь в этот разговор и поймете:

«— Какие же ты роли занимал?

— Чего изволите-с?

— Что ты делал на театре?

— ...Раз слепого представлял... Как же».

Это похоже на символ: человек-манекен, изображающий на сцене нечто... Слепой не по пьесе лишь, слепой в своей социальной роли и потому, наверное, такой очерствевший, ставший равнодушным. Назначенный впоследствии «господским» рыболовом, Сучок не без резона замечает: «Да в нашей реке и рыбы-то нету».

Еще раз хотим подчеркнуть: правдоподобное, забавное, горькое это повествование тем существенно в рассказе «Льгов», что в истории Кузмы—рыболова—актера—кофишенка и т. д., проглядывают судьбы бесконечной вереницы таких же превращенных в полную собственность помещиков людей. От Сучка повествователь узнает истории нелепейшие, вроде запрета одной барыни кому-либо из ее крепостных жениться, ибо «ведь живу же я так, в девках,—объявила она,—что за баловство! чего им надо?».

...Одна деталь повествования не только вызывает за собой другую, она может обусловить и целое событие. Вот садятся герои в дырявую лодку Сучка и... Прекрасный рассказчик Тургенев! Так живописно нарисован эпизод «погружения», что это останется в вашей памяти в деталях. И не просто яркое изображение — у большого художника каждая частность «работает» на создание типа. Закройте страницу и постарайтесь угадать со слов «Лодка пошла ко дну», как повели себя в этот момент три героя, столь интересные четвертому — рассказчику? Кто испугался больше всех? Кто и в чем проявил активность? Кто каким видится теперь писателю — вдумчивому наблюдателю народных характеров?

Наверное, главное вы угадали: да, от таких, как Владимир и Сучок, спасения в неприятной ситуации ждать нечего. Так оно и случилось: увлеченные удачей охоты, основательно нагрузив хилую лодку, спутники не заметили, как в дощаник набралось изрядно воды. «Владимиру было поручено выбрасывать ее вон посредством ковша... Дело шло как следовало, пока Владимир не забывал своей обязанности», но «в пылу перестрелки мы не обращали внимание на состояние нашего дощаника,— как вдруг... наше ветхое судно наклонилось, зачерпнулось и торжественно пошло ко дну, к счастью, не на глубоком месте. Мы вскрикнули, но уже было поздно: через мгновение мы стояли в воде по горло». Со смехом автор вспоминает испуганные, бледные лица своих товарищей. Выручил немногословный Ермолай. Отругав растяпу Владимира за разгильдяйство, обозвав Сучка «старым чертом», Ермолай решительно двинулся спасать положение так, как будто именно он, а не Сучок был старожилом этой местности. Ермолай отправился искать брод с непоколебимой уверенностью, что во всякой речке брод должен обязательно быть. Великое дело — контраст изображаемых харак-

теров, в «Записках охотника» — это самый распространенный прием. Очень важен он и здесь.

Юмор может быть и утверждающим, а не только насмешливым. Вот еще один штрих: «Да ты умеешь ли плавать?» — спрашивает Ермолая рассказчик. «Нет, не умею», — раздался его голос из тростника. «Ну, так утонет», — равнодушно заметил Сучок, который и прежде испугался не опасности, а нашего гнева, и теперь, совершенно успокоенный, только изредка отдувался...»

И это тоже звучит символично. Смелость Ермолая естественна, привычна ему и одновременно парадоксальна. Такой найдет выход из любой, как мы сегодня говорим, нестандартной, непредсказуемой ситуации. И возьмет на себя самое трудное. Есть в нем что-то от будущих персонажей «Севастопольских рассказов», от солдат из «Войны и мира» Толстого. Тип русского, деятельного, таящего нераскрытые душевные силы крестьянина пройдет через всю нашу литературу, его черты мы узнаем и во многих произведениях советских писателей — у М. Шолохова, А. Твардовского, Ф. Абрамова.

Да и в самих «Записках охотника» сильный народный характер явится еще не раз. Например, в рассказе «Бирюк», где главный герой лесник тоже выступит спасителем и проводником барина-охотника: глубокой ночью, в разгар сильной грозы вдруг покажется на дороге его огромная фигура, и несмотря на тьму, грозу и бездорожье он выведет спутника к жилью, внушив ощущение огромной силы и мужества.

Мир народных характеров «Записок охотника» разнообразен и, в сущности, неисчерпаем. Но это не аморфная масса ничем не объединенных индивидуальностей. Это нечто целостное — образ русского крестьянства на подступах к серьезным событиям истории. Прочтя подряд несколько рассказов, вы отметите среди них эскизные, как бы незавершенные зарисовки, наводящие на мысль: человеческие личности бесконечно индивидуальны, непредсказуемы, одна к другой несводимы, а каждый характер, как известно, оборачивается судьбой.

Но есть рассказы, представляющие собой сгусток авторской мысли о русском народном характере. Они — камертон, настраивающий наше внимание, обостряющий читательское зрение, укрупняющий художественные открытия Тургенева так, что они становятся отчетливы, неотразимы.

Шедевр среди таких рассказов — конечно же, «Певцы».

Бегло, но впечатляюще рисует Тургенев село, где происходят события, ничто здесь не несет следов красоты, полноты жизни. И само название сельца «Колотовка» и прозвище барыни-крепостницы, от которой здесь осталась недобрая память — Стрыганиха, отчетливо символичны. Даже в деревенском пейзаже наиболее примечательное место — огромный страшный овраг, рассекающий село надвое, — символ запущенности, бесприютности самой земли.

На сером фоне ничем не выделяется внешне небольшое строение кабака, куда автор-охотник зайдет, спасаясь от жары и жажды. Хозяин Николай Иванович, «человек расторопный и сметливый, — пишет автор, — как большая часть целовальников». Его жена «быстроглазая мещанка» ему явно под стать, он доверяет ей и деньги, и многое другое. «Пьяницы-крикуны ее боятся; она их не любит: выгоды от них мало, а шуму много; молчаливые, угрюмые ей скорее по сердцу». Замечание, конечно, небезынтересное. Вот и на этот раз перед охотником откроется сборище людей, резко несхожих между собой, с очень разными судьбами. Эту несхожесть, даже контрастность, писатель удасться подчеркнуть с помощью необычного, всех (и его тоже) захватившего события — состязания певцов. Да, не только у древних восточных народов существовали состязания певцов, у русского народа тоже бытовала эта традиция. Она, кстати, и сегодня жива, лишь приобрела форму больших или маленьких праздников, песенных фестивалей. Экран телевизора переносит нас нередко в далекие экзотические уголки нашей страны и всего мира. И тогда перед нами оживают сохранившиеся, сугубо традиционные состязания танцоров и певцов.

То, что произойдет в кабачке, названном Притынным, событие немногочисленное, не приуроченное к какой-то дате. Оно интересно Тургеневу даже не содержанием песен — как и в других рассказах, его в первую очередь интересуют типы, личности. В данном случае, как они могут выразиться через пение и его восприятие. Ведь вы хорошо знаете, от аудитории, от того, насколько она восприимчива и близка по духу певцам, зависит очень многое... Таинственное, сокровенное свойство духовной жизни всякого народа — общение на языке искусства в те часы и минуты, когда можно отрешиться от повседневной суеты, от больших и малых забот...

Вы заметили уже по предыдущим рассказам, что чаще всего главные герои появляются у Тургенева не сразу (исключением был лишь Бирюк, внезапно возникший на лесной дороге среди ночной грозы). Наверное, это одно из общих правил искусства — стремление постепенно подготовит к главному. Красивая рама прекрасной картины тоже определенным образом настраивает наше воображение, пока мы еще приближаемся к картине, выбираем точку обзора, чтобы охватить и целое и все детали изображенного.

Такой своеобразной рамой в «Певцах» оказывается сначала мрачный трагический колорит бедного русского сельца, а затем пестрый мирок любителей пения, людей, выглядящих внешне вполне обыденно, непоэтически... Вы уже отметили «жирный лоб» кабатчика и хозяйственную хватку его жены. А вот портретные приметы первых встреченных автором посетителей кабака и будущих слушателей. Нелепость, нескладность, неприкаянность так и кричат о себе в поведении, одежде, лице, речи Обалдуя (умному человеку такое прозвище, конечно же, не да-

дут). Но и его приятель Моргач (тоже прозвище не без смысла) едва ли понравится вам как личность: он скрытен, в отличие от Обалдуя, у которого все на виду, добротен одет — не беден, практичен, значит, сумел-таки поладить со своей барыней-крепостницей: поначалу сбежав от нее, затем откупился, ведет какое-то самостоятельное дело. Темноватый человек, себе на уме. Но крайности часто сходятся, и он приятель нелепого Обалдуя, и тоже любитель песен...

И выступит среди всех этих неказистых обычных людей еще один — внушительный, сильный: «Выражение его смуглого с свинцовым отливом лица, особенно его бледных губ, можно было бы назвать почти свирепым, если б оно не было так спокойно-задумчиво. Он почти не шевелился и только медленно поглядывал кругом, как бык из-под ярма». Эта фигура глубоко притягивает рассказчика именно впечатлением исходящей от него силы.

И это вполне понятно — ведь у всего цикла рассказов одна главная тема — русский народ как мир реальных людей, мир личностей и его преступно затянувшееся крепостное состояние. Вспомним: именно на фоне этой главной темы и в связи с ней приобретают особое человеческое значение все конкретные события, мысли, встречи, составляющие «плоть» каждого рассказа. Вслушаемся в слова Тургенева о Диком-Барине: «В этом человеке было много загадочного; казалось, какие-то громадные силы угрюмо покоились в нем, как бы зная, что раз поднявшись, что сорвавшись раз на волю, они должны разрушить и себя и все, до чего ни коснутся; и я жестоко ошибаюсь, если в жизни этого человека не случилось уже подобного взрыва... Особенно поражала меня в нем смесь какой-то врожденной, природной свирепости и такого же врожденного благородства».

Нити протянуты и назад — что-то от пугачевской силы. могучего влияния на народные умы мнится в Диком-Барине. Они протянуты и вперед — не для застоя и недаром жизнь создает такие характеры — в них будущее народа, для них тесны повседневные мерки. Это, конечно же, не просто персонаж, не случайное, «проходящее» лицо, а обобщенный, почти символический тип сильного, могучего человека, представителя великого народа...

А где же главные действующие лица, где певцы? Они тоже тут, в кабачке. Автор рисует еще до начала состязания их облик и настроение, заставляя вглядываться в мельчайшие черточки, но не произнося своего последнего слова, оставляя его за нами после того, как мы с вами тоже «услышим» пение. Да, именно услышим, как это ни парадоксально. Поразительна сила художественного слова, и вам еще предстоит «всю оставшуюся жизнь» открывать все новые стороны его могущества. Слово может передать не только портрет рядчика или Якова-Турка — певцов, но и сам процесс их пения.

Все противоположно в двух этих людях, и социальные судь-

бы их тоже разные. Рядчик (порядчик?), похоже, благополучный мещанин, он, как и Моргач, неплохо устроился в жизни, имеет что-то за душой, не случайно этот тридцатилетний курчавый рябой и плотный мужчина чувствует себя уверенно: «Он бойко поглядывал кругом, подсунув под себя руки, беспечно болтал и постукивал ногами, обутыми в щегольские сапоги с оторочкой. На нем был новый тонкий армяк из серого сукна с плисовым воротником, от которого резко отделялся край алой рубахи, плотно застегнутой вокруг горла».

Совсем не столь живописен и благополучен второй певец — Яков-Турок. Но, обратите внимание, здесь, лишь мельком упоминая об одежде, рассказчик акцентирует иное: «Его впалые щеки, большие беспокойные серые глаза, прямой нос с тонкими, подвижными ноздрями, белый покатый лоб» — все изобличало человека впечатлительного и страстного».

Напряженная и нелегкая жизнь за плечами Якова. Мастеровым, недавним крепостным приходилось тогда особенно тяжело — первые русские предприятия основаны были на невероятно изнурительном физическом труде в условиях, сокращавших жизнь человека до 30—35 лет. Яков тоже из тех, кому едва ли обеспечена долгая жизнь. «Он был в большом волнении: мигал глазами, неровно дышал, руки его дрожали, как в лихорадке, — да у него и точно была лихорадка, та тревожная, внезапная лихорадка, которая так знакома всем людям, говорящим или поющим перед собранием». Рассказчик, как и мы, читатели, в сущности видит всех этих людей впервые. Но перед нами особая тема — искусство, состязание талантов, и Тургенев относится к ней по-особому страстно.

К предстоящему состязанию певцы готовятся по-разному, каждый в соответствии со своим темпераментом, а главное — с представлением, видимо, издавна сложившимся о себе и своих возможностях. Например, рядчик говорит о начале с самоуверенной улыбкой, хотя по-своему волнуется и не хотел бы начинать первым.

Брошен жребий. Начинать выпало рядчику. И вот перед нами чудо — русская народная песня, родившаяся глубоко в веках, бережно хранимая народом, донесенная во многих прекрасных образах и до нас, жителей XX века. Песни так же многообразны, как люди. И подлинные певцы те, кто до конца раскроет их своеобразие. Оба состязателя — из таких мастеров. Выбрали они, как мы увидим, очень разные песни. И «исполнительский стиль» их контрастен. Вчитайтесь в строчки, посвященные первому певцу — он ведь, похоже, действительно незаурядный мастер...

«Голос у него был довольно приятный и сладкий, хотя и несколько сиплый; он играл и вилял этим голосом, как юлою, беспрестанно заливался и переливался сверху вниз и беспрестанно возвращался к верхним нотам, которые выдерживал и вытягивал с особенным старанием, умолкал и потом вдруг подхватывал».

вал прежний напев с какой-то заливчатской, заносистой удалью. Его переходы были иногда довольно смелы, иногда довольно забавны: знатоку они бы много доставили удовольствия; немец пришел бы от них в негодование. Пел он веселую, плясовую песню, слова которой... были следующие:

Распашу я, молода-молоденька,
Землицы маленько;
Я посею, молода-молоденька,
Цветика аленька.

Он пел; все слушали его с большим вниманием... И аудитория его оценила. Сначала простодушный Обалдуй зашевелил в такт плечами, стал вскрикивать: «Выиграл, брат, выиграл, осьмуха твоя!» Потом и все другие, включая размягченных хозяев, поддерживали певца. Кроме Дикого-Барина, оставшегося спокойным. Интересна реакция рассказчика. В его подробнейшем описании (мы процитировали, естественно, не все его детали) чувствуется глубокий знаток национального пения. О замечательной музыкальности Тургенева говорят многие его письма друзьям и самому близкому из них, знаменитой певице Полине Виардо. И здесь, в приведенном выше описании, важно подчеркнуть не только оригинальность исполнения, но и его национальный характер. «Он, видимо, чувствовал,— подмечает повествователь,— что имеет дело с людьми сведущими, и потому, как говорится, лез из кожи. Действительно, в наших краях знают толк в пении, и недаром село Сергиевское, на большой Орловской дороге, славится во всей России своим особенно приятным и согласным напевом».

Читая эту почти «фольклористскую» характеристику, мы с вами, пожалуй, впервые как читатели рассказа «Певцы» вправе задуматься над смыслом его заглавия. Ведь умение слушать и понимать настоящее национальное пение — это тоже причастность к искусству. Обалдуй восторженно полез целоваться, размахивая длинными своими руками. Поистине не сомневается уже в победе над Яковом рядчик — ведь мастерство его было наглядно, несомненно... Но состязание оказалось серьезней, чем он думал. Другой тип даже не песни, а самого пения, иной целовеческий тип певца явил собравшимся бледный, взволнованный Яков. Наша читательская задача — ничего не упустить теперь в рассказе Тургенева о том, каким потрясающим бывает русское пение... Поэтому мы приведем полностью этот рассказ, в ходе которого происходит что-то новое и с самим текстом «Певцов». Рассказ сначала незаметно для нас, а затем все более ощутимо превращается в своеобразное стихотворение в прозе, некий лирический монолог автора, его объяснение в любви к высокому и гуманному, подлинному русскому искусству.

Итак, очередь Якова-Турка наступила, и он, глубоко вздохнув, запел: «Первый звук его голоса был слаб и неровен и, казалось, не выходил из его груди, но принесся откуда-то изда-

лека, словно залетел случайно в комнату. Странно подействовал этот трепещущий, звенящий звук на всех нас; мы взглянули друг на друга, а жена Николая Ивановича так и выпрямилась». Заметили, как здесь прозвучало это «мы»? Рассказчик уже с первыми звуками песни отождествляет себя с другими людьми, находящимися сейчас в кабачке. Но ведь в этих звуках не было красоты, силы, в чем же тайна этого мгновенного воздействия? Всем последующим описанием Тургенев исчерпывающе ответит на этот вопрос: «...понемногу разгорячаясь и расширяясь, полилась заунывная песня. «Не одна во поле дороженька пролегла»,— пел он, и всем нам сладко становилось и жутко. Я, признаюсь, редко слыживал подобный голос: он был слегка разбит и звенел, как надтреснутый; он даже сначала отзывался чем-то болезненным; но в нем была и неподдельная глубокая страсть, и молодость, и сила, и сладость, и какая-то увлекательно-беспечная, грустная скорбь. Русская, правдивая, горячая душа звучала и дышала в нем и так и хватала вас за сердце, хватала прямо за его русские струны». В полном и резком контрасте с описанием пения рядчика находятся эти строчки — вместо объективного «отчета» в первом случае, здесь страстное восхищение, ведущее к очень значительному и убежденному выводу: Яков не просто передал русскую душу в своем исполнении. Его личность певца почерпнула и вынесла что-то сокровенное в русском характере, в сущности то лучшее, над чем Тургенев-повествователь раздумывает на протяжении всей своей книги, собирая по штрихам и чуть заметным признакам единый образ народа.

Говоря о народе, мы пока говорили преимущественно о крестьянах. Пустые и поверхностные помещики вроде Полутыкина или Зверкова из рассказа «Ермолай и мельничиха» подчеркнута противопоставлены крестьянам, как не представляющие свой народ. Но у Тургенева в «Записках охотника» есть люди и из других сословий, например уездный лекарь из одноименного рассказа, «одноворец» Овсянников — скорее крестьянин, чем помещик, да и Дикий-Барин, и Моргач — люди, к крестьянству прямого отношения не имеющие. В рассказе «Певцы» очень значимо это расширение коллективного портрета русского народа. Здесь и рассказчик впервые так распахнуто говорит о себе, как о подлинно русском человеке, всей душой причастном к тому, что чувствует и думает народ.

Но на страницах, воссоздающих пение Якова, возникает и еще одно обобщение, выходящее за рамки ситуации, да, можно сказать, и конкретного впечатления об этом эпизоде. В образе Якова Тургенев создает *тип художника* вообще, художника, отмеченного способностью жить своим искусством. «Песнь росла, разливалась. Яковом, видимо, овладело упоение: он уж не робел, он отдавался весь своему счастью; голос его не трепетал более, он дрожал, но той едва заметной внутренней дрожью страсти, которая стрелой вонзается в душу слушателя, и беспрестанно крепчал, твердел и расширялся. Помнится, я видел од-

нажды, вечером, во время отлива, на плоском песчаном берегу моря, грозно и тяжело шумевшего вдали, большую белую чайку: она сидела неподвижно, подставив шелковистую грудь алому сиянию зари, и только изредка медленно расширяла свои длинные крылья навстречу знакомому морю, навстречу низкому, багровому солнцу: я вспомнил о ней, слушая Якова».

Как во многих рассказах цикла мы забываем, что перед нами «записки охотника» — некая специфическая, определенная форма, так и здесь в момент пения Якова произошло нечто подобное, форма отступила перед сутью. Присутствующие забыли о состязании, и более всех — сам Яков: «Он пел, совершенно позабыв и своего соперника, и всех нас, но, видимо, поднимаемый, как бодрый пловец волнами, нашим молчаливым, страстным участием...»

В этом тексте Тургенева, наряду с точнейшими, сугубо реалистическими деталями, зрительно впечатляющими оттенками, появляются строки, неожиданные по стилю — строки о «большой белой чайке»... И для нас, и для гостей Притынного кабачка они, казалось бы, совсем некстати, неоткуда взяться этим ассоциациям в тесном кабаке в Колотовке, вблизи страшного, зияющего оврага... Это уже и не на смысловой, а на лирической музыкальной волне в нашем воображении вдруг раздвинулся горизонт, появилось море и свободная белая чайка — символ чистоты и полета. Вдохнул полной грудью автор, выплеснул свое восхищение талантом русского безвестного певца, мечтой о ничем не связанном полете искусства, торжестве красоты... Потом, в поздние, самые трудные годы своей жизни, И. С. Тургенев создаст цикл лирических «Стихотворений в прозе», и там образы, подобные этому, станут главными в его повествовании, повторяющем в обобщенных, символических формах многие темы «Записок охотника», в особенности мотив тоски по красоте и свободе человека.

Ну а в рассказе о Якове, рядчике и других за восторженным признанием победы Якова-Турка (ведь даже у Дикого-Барина «из-под совершенно надвинувшихся бровей медленно прокатилась тяжелая слеза») последуют другие картины. После восторженных поздравлений, которыми закончилось пение рядчика, после всеобщего шума и оживления, самому рядчику вскружившего голову, перед нами совсем другое состояние присутствующих. Для характеристики его Тургенев избирает удивительные детали: жена целовальника плакала, сам Николай Иванович потупился, Моргач отвернулся, рядчик тихо встал и подошел к Якову. «Ты... твоя... ты выиграл», — произнес он наконец с трудом и бросился вон из комнаты».

Кончилось состязание, и автор-охотник уходит из кабачка. Уходит, унося в себе только что пережитое, чтобы не потревожить, не расплескать. И еще один человек выйдет отсюда сразу же и, похоже, по той же причине — Дикий-Барин. Таинственную эту личность мы не встретим больше в рассказе. Это тоже при-

ем — есть люди, которые крупнее сиюминутной ситуации, крупнее обстоятельств. И прекрасно, что самым значительным, дает понять И. С. Тургенев, суждены другие дороги, другие обречения и судьбы.

Помните, Пушкин сформулировал удивительную и впечатляющую закономерность:

Пока не требует поэта
К священной жертве Аполлон,
В заботах суетного света
Он малодушно погружен;
Молчит его святая лира,
Душа вкушает хладный сон,
И меж детей ничтожных мира,
Быть может, всех ничтожней он...

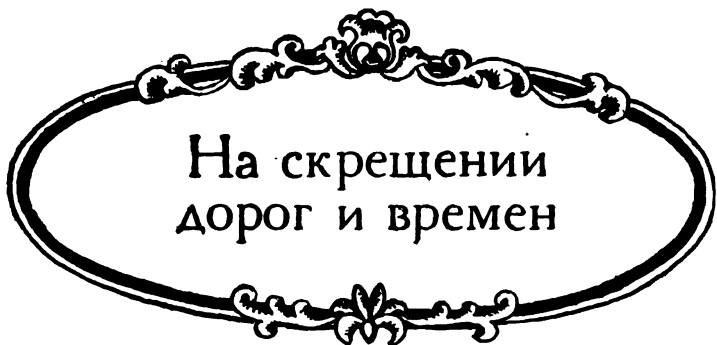
Думал ли Тургенев об этих строчках Пушкина, создавая финал рассказа «Певцы»? Вполне вероятно. Он ведь писал не портрет с натуры. И даже не только коллективный образ нескольких русских людей, увлеченно преданных пению. Воссоздав песню рядчика в сравнении с песней Якова-Турка, он запечатлел в «Записках охотника» два типа искусства, два вида артистизма — искусство, завораживающее причудливостью формы, умелостью и броскостью приемов, темпераментом исполнителя, и иное искусство — исповедь целого народа, разговор души с душой о самом главном, прозрение, прорыв в будущее. Вспомните еще раз: «Он пел, и от каждого звука его голоса веяло чем-то родным и необозримо широким, словно знакомая степь раскрывалась перед вами, уходя в бесконечную даль». Здесь ничего не сказано о социальном, о том многосложном, что входит в каждую эпоху в понятие «национальная история». Но область искусства подлинного — прозрение... Эти два типа искусства, два отношения к нему живут и сегодня. Первое встречается все чаще — опыт искусства, его техника растут, развиваются повсеместно. А средства техники — кино, телевидение, эстрада предоставляют его мастерам уже миллионную аудиторию.

Второе — великое искусство — всегда и всюду редкость. И далеко не сразу находят его ценители — ведь даже пушкинскую прозу объявляли несовершенной, говорили о падении его таланта в годы, когда русский гений нащупывал для всей литературы новые пути. Но именно оно, великое народное искусство, составляет и славу нации, и достояние человечества. В образе Якова Тургенев нарисовал именно такой тип художника. Он состоялся, Яков, и хотя горько видеть его в конце рассказа выдохшимся, опьяневшим, слабым, в дымном разгуле кабачка, похожим на всех остальных, тем не менее чудо искусства совершилось. Бедность, овраги, разбитые дороги, туман, крик мальчика: «Иди сюда, черт леши-и-ий... тебя тятя высечь хочи-и-т», безрадостное пьянство тех самых слушателей, которые порази-

ли рассказчика любовью к искусству пения,— все это не может заслонить песни Якова. А взволнованность его слушателей подскажет нам: «Певцы»— заглавие многослойное. Это не только Яков и рядчик, такие редкие и одаренные, но и слушатели, оказавшиеся достойными своих певцов в минуты состязания, живущие потребностью в пении, в высоком чувстве и слове.

«Записки охотника»— одна из книг, которые можно читать по-разному: от начала к концу как единое произведение, выбирая рассказы, интересные лишь в данный момент, или возвращаясь к прочитанному — к самым значительным темам, мотивам, образам.





На скрещении дорог и времен

Итак, в «Записках охотника» неспешно бредет по лесным тропинкам и проселочным дорогам внимательный и заинтересованный, влюбленный в природу, глубоко задумавшийся над контрастами русской жизни, над тайнами национального характера человек. Неважный, как мы понимаем, охотник и прекрасный наблюдатель жизни крестьян и помещиков, умеющий в затишье, глубоко за холустье найти людей, приоткрывающих величие, глубины народного сознания задолго до реальных социальных перемен в русской жизни середины XIX века. Это масштабное, общенациональное художественное исследование продолжит почти через 15 лет другой великий русский писатель — Николай Алексеевич Некрасов в знаменитой поэме «Кому на Руси жить хорошо». Поэту удалось вторгнуться своей мыслью в новую послереформенную пору, столь долго вызревавшую, бывшую предметом острейших споров и столкновений всех слоев русского общества, заинтересованных в судьбе труженика-крестьянина, который так долго оставался бесправным рабом.

Новизна исторической ситуации отразилась в художественном замысле поэмы «Кому на Руси жить хорошо». В сравнении с «Записками охотника» поменялись ролями повествователь и герои. Теперь сами крестьяне выступают как искатели правды о Руси, носители пытливого социального сознания, как психологи и представители нравственного и эстетического идеала нации, народа. Автор поэмы — интеллигент-демократ, современник послереформенной поры, разумеется, тоже присутствует в тексте этого произведения. Но по-иному, чем автор «Записок охотника». Он почти всегда слит с героями-крестьянами, его писательское «я», даже выступая в двух-трех эпизодах, по сути столь близко к крестьянскому «мы», что сегодняшний читатель не всегда это «я» и услышит в звучных стихах поэмы.

Поэму эту как бы разыгрывают сами крестьяне — семеро странников. И разыгрывают с прочной опорой на всемирную и русскую традицию путешественников-правдоискателей, паломников по «святым местам», импровизаторов-скоморохов, на ходу включающих своим острым словом, метким розыгрышем в праздники и будни народа, подхватывая встречное меткое народное словцо, чтобы потом закрепить его в памяти многих броской рифмой, а то и остроумным сравнением, даже целым сюжетом.

Поэма Некрасова замечательна тем, что уже с первых строк вовлекает нас в процесс рождения своеобразнейшей реалистической мистерии — многоактной народной драмы, где жизнь дерзко соединилась со сказкой, «социологическое исследование» с игрой-импровизацией.

Давайте перечитаем знакомые строчки «Пролога» с этой точки зрения, присмотримся к «модели» некрасовского повествования, над которым ученые-филологи продолжают думать и сегодня, снимая «хрестоматийный глянec» с ее простых и, конечно же, насыщенных, емких, как во всяком великом искусстве, страниц.

Доверительно, включая нас в сотворение действия («В каком году — рассчитывай, в какой земле — угадывай...») начинает свой рассказ поэт. Доверительно, но и — лукаво. Хочешь верь буквально такому случаю, что семь мужиков (7 — традиционное, сказочное число, как и 3) сошлись однажды «на столбовой дороженьке» и заспорили о вопросе, извечно самом важном — о счастье. Верь, что заспорившие были из «смежных деревень» с названиями, говорящими, запоминающимися (а ведь названия мест, как и прозвища людей, у русского народа часто бывают исчерпывающе-меткими и броскими)*:

Подтянутой губернии,
Уезда Терпигорева,
Пустопорожней волости,
Из смежных деревень —
Заплатова, Дырявина,
Разутова, Знобишина,
Горелова, Неелова,
Неурожайка тож.

Еще ничего не знаем мы о жизни семерых крестьян-спорщиков, а сами названия сел рассказали уже все главное. Потом, по ходу путешествия, к этим названиям будут прибавляться все новые — Несытово, Голодухино, Наготино, размыкая образ крестьянской Руси, так долго томившейся в нищете и рабстве, что они впитались в самую плоть языка, спрессовались в нем как устойчивые, постоянные.

* Любопытно, что даже названия семи деревень будут крестьянами варьироваться, напоминая нам, что они представители не одного лишь конкретного уезда, а всей Руси.

Стройный, живой, даже забавный сюжет поэмы Некрасова похоже вырос именно из первых названий сел. Вырос из крестьянски наивного и вместе с тем бесстрашно и прямо поставленного вопроса: если не мне, то кому же весело и счастливо? Кто он, этот счастливый? Ведь должен же быть такой. Дайте взглянуть на него. Пощупать его счастье руками! Цифры, рассуждения, газетные и научные выкладки чужды, непривычны крестьянскому уму и опыту. Крестьянин по-детски тянется к наглядности, к буквальности, к разговору по душам. Не один раз именно так и зададут странники свой вопрос, добавляя, что просит ответить «без смеху и без хитрости, по правде и по разуму». И при этом каждый раз повторят зачин поэмы о том, как сошлись они «из смежных деревень», переведя тем самым авторский рассказ в диалог, а диалог в действие. Действие это будет обростать все новыми встречами, новыми повестями об отдельных случаях и целых судьбах, то однозначно трагических, несчастливейших, то соединяющих (как у Матрены Тимофеевны, у Савелия-богатыря) счастливые минуты, часы, дни с неизменно тяжелыми испытаниями, потрясениями, горестями. И вот еще какая проявится здесь особенность: счастливое чаще всего будет случайным, странным, выпавшим чудом, ненароком, как встреча Матрены Тимофеевны с доброй гуманной бездетной губернаторшей, пожалевшей ее, ее мужа и новорожденного ребенка.

А горе у разных людей будет настолько схожим, что и рассказ о нем поведут они, перемежая свое слово с песней и притчей, поговоркой... «Где народ, там и стон»,— сказал об этом поэт в самом своем знаменитом стихотворении. И сказал не о простой жалобе, а о песне бурлаков, вобравшей, сохранившей чувства миллионов страдающих тружеников...

Некрасов всю жизнь внимательно слушал и собирал эти песни. В его домашней библиотеке стояли богатейшие сборники русского фольклора. Он умел, как замечательно показал в своей книге «Мастерство Некрасова» К. И. Чуковский, мыслить и чувствовать образами народа. И в силу этой самостоятельности, бережно сохраняя драматизм песенного слова, автор поэмы «Кому на Руси жить хорошо» обогатил его новыми красками, углубил смысл и звучание на переломе времен, в момент, когда старое и новое в жизни русского народа сошлись и переплелись так сложно и парадоксально.

Живая остроумная импровизация крестьян и их собеседников видна в диалогах, сценках, полных жизненной правды, откровенности, любознательности. Эти сценки странники-правдоискатели иногда наблюдают, иногда внимательно слушают, как в главах «Помещик», «Крестьянка», «Пир — на весь мир». А чаще участвуют в них сами, даже сами их создают — глава «Счастливые».

В сюжете поэмы видно другое начало — сказочное. На первый взгляд, оно не очень-то органично вписано в повествование — правдивое, социально-зоркое, пронизанное чувством тво-

рящейся на глазах подлинной жизни народа. Без сказок свободно обходится большинство эпизодов, даже глав поэмы. Что ж, может быть, история с внезапным обретением скатерти-самобранки, ее безотказного служения мужикам — лишь внешнее украшение повествования, дань занимательности и фольклору?

Но, нам кажется, не в этом все же главная причина обращения к сказке.

Чутье большого художника подсказало поэту, что в сказочном, как и в песенном элементе, можно найти яркие краски для изображения неоступливой крестьянской мечты о настоящем полном счастье, о чуде слияния с силами природы, об освобождении от тяжких будничных обязанностей, о «празднике души». Заметьте, когда будете читать, что скатерть-самобранка, впервые появившаяся как награда за доброту старого Пахома, отпустившего на волю малого птенца (как старик в сказке Пушкина добром отпустил рыбку в синее море), эта скатерть, разворачиваясь перед путешественниками много раз, будет не только кормить и поддерживать их, но будет дарить им веселье, праздник, возможность попотчевать и порадовать других людей — своего брата-трудягу, щедро и откровенно откликающегося на просьбу правдоискателей рассказать о своем счастье и несчастье, о всей жизни.

Отблеск сказочной таинственно-прекрасной атмосферы окрасит в иные минуты и впечатления самого поэта. Например, там, где, не выходя за пределы народного языка и видения, с философской проникновенностью он нарисует звездную ночь:

Уж вышла в небо темное
Луна, уж пишет грамоту
Господь червонным золотом
По синему по бархату,
Ту грамоту мудреную,
Которой ни разумникам,
Ни глупым не прочесть.

Вспомните Пушкина, Тютчева, Фета: как похоже по смыслу, как непохоже по стилю на их ночные пейзажи звучат эти строки поэмы! Другие сказочные краски — веселые, лукавые, игровые — вспыхнут в поэме в момент, когда сначала эхо гулкое, а потом переполошенные лесные звери и птицы — заяка серенький, галчата, кукушка, семь филинов, лисица хитрая будут откликаться испуганно на смешную драку семи мужиков, продолжающую их спор, кому на Руси жить вольготно.

...Царю! направо слышится,
Налево отзывается:
Попу! попу! попу!..
Роман тузит Пахомушку,
Демьян тузит Луку.

А два братана Губины
Утюжат Прова дюжего
И всяк свое кричит!

В поэме немало светлого, смешного, озорного. Во-первых, Некрасов, как и Тургенев, видит русский национальный, народный характер неисчерпаемо богатым, многогранным, ярким. Во-вторых, как ни скудна и ни обманчива реформа 1861 года, все же крестьянская жизнь двинулась от своего давнего застоя вперед. Расправляет плечи могучий, нравственно-здоровый народ; создает новые песни, по-новому, смелее видит и оценивает свое прошлое и будущее.

С этой точки зрения необычайно значительны три главы — «Сельская ярмонка», «Последыш», «Доброе время — добрые песни». Главы эти в большой мере самостоятельны, во многом несхожи одна с другой. Но есть, разумеется, и объединяющие их начала. Одно из них — установка Некрасова на создание коллективного, собирательного образа русского народа. Этим поэма Некрасова, вероятно, более всего отличается от цикла «Записки охотника». В поэме «Кому на Руси жить хорошо» интерес к коллективному портрету постоянен. И «Сельская ярмонка» — первый замечательный образец такого подхода.

Как точно выбрал поэт момент для создания обобщенного портрета! Ведь сельская ярмарка — любимый крестьянский праздник. Лето в разгаре, первая часть работ, сев позади, а до уборки еще далеко. Вполне законна желанная передышка. Крестьяне по сути своей общительны, к этому располагает сам деревенский труд, открытость жизни — в деревне всякий на виду: в горе и радостях, в трудах и семейных заботах. На ярмарку едут семьями, с соседями и приятелями. И получают огромное удовольствие от встреч, покупок, разговоров, соревнований в ловкости и от новых знакомств, розыгрышей, взаимных угощений. Символом веселья выступает балаган — народное представление с Петрушкой, со скomorохами. Вспомним, что, отправляясь в свой путь, странники с самого начала спрашивают: «Кому живется весело, вольготно на Руси?», а без веселья — какое может быть счастье?

Рассказ о ярмарке, пожалуй, может служить ответом: здесь, на ярмарке весело всем. Всмотритесь вместе с поэтом и его путешественниками в общую картину села Кузьминского, где и происходит ярмарка:

Хмельно, горласто, празднично,
Пестро, красно кругом!
Штаны на парнях плисовы,
Жилетки полосатые,
Рубахи всех цветов;
На бабах платья красные,
У девок косы с лентами,
Лебедками плывут!

А есть еще затейницы,
Одеты по-столичному —
И ширится, и дуется
Подол на обручах!

Не правда ли, колоритная картина? Не случайно замечательный русский художник Б. Кустодиев почти в тех же красках нарисует потом жизнерадостное полотно «Сельская ярмарка», как бы продолжив тему и стиль Некрасова «словами красок».

Но и «краски слов» могут быть необычайно зримыми, Некрасов владеет этим мастерством блестяще, погружая и нас в атмосферу народного праздника. Не знаешь, чему удивляться в поэтической палитре Некрасова. Умению буквально считанными словами создавать и картину, и настроение большой толпы людей? Чего стоит одно это: «Хмельно, горласто, празднично, пестро, красно кругом»!

В общей массе, оказывается, не теряется ни одна личность. Не это ли идеал настоящего веселья, когда весело всем и каждому? Народный праздник добр и демократичен, каждому на нем есть место. Тем более теперь, после реформы, когда уходит в прошлое вековое унижение русского крестьянства, бойчее идет сама торговля. И все-таки, какие они разные, гости ярмарки в Кузьминском!

Нашлась же среди веселых и праздничных людей «старообрядка злющая», которая в бабьих красных ситцах (как и во всем светлом и новом) видит, как древнегреческая Пифия *, знак беды:

С тех пор как бабы начали
Рядиться в ситцы красные,
Леса не поднимаются,
А хлеба хоть не сей!

Отметим для себя: Некрасов — демократ и реалист, любя народ, никогда его не идеализирует. Увы, косность, консерватизм, боязнь всяких перемен (и об этом в поэме сказано не раз) исходят и из самой веками угнетенной крестьянской среды...

А вот еще один чудака привлек внимание странников: куда как типичный для своей среды мужичок Вавилушка, неспособный одолеть хмельной соблазн, «подарков насылил, а пропился до грошика». Вот и убивается с козловыми ботиночками в руках — всем хороши для внучки, да не на что купить! В насмешках крестьян над Вавилой есть и доброта, и сочувствие, но — в меру.

Случись, работой, хлебушком
Ему бы помогли,
А вынуть два двугривенных,
Так сам ни с чем останешься...

* П и ф и и — древнегреческие предсказательницы несчастий.

Психологически выразительная картинка. Первые годы после реформы, деньги в особенной цене: в натуральном крестьянском хозяйстве денежный достаток — редкость. Поэт зорок, точен и здесь.

Еще выразительней маленькая «юмореска» Некрасова — деталь общей картины ярмарки, рассказывающая об офенях-разносчиках мелкого товара, здесь оптом покупающих картинки и книги для народа. Увы, их «критерии» забавны и убоги, что отражают, конечно же, массовые вкусы крестьян — будущих покупателей. Вот диалог о лубочных дешевых портретах генералов:

— А генералов надобно? —
Спросил их купчик-выжига.
«И генералов дай!
Да только ты по совести,
Чтоб были настоящие —
Потолще, погрозней».
— Чудные! как вы смотрите! —
Сказал купец с усмешкою,—
Тут дело не в комплекции...—
«А в чем же? Шутишь, друг!
Дрянь, что ли, сбыть желательно?
А мы куда с ней денемся?
Шалишь! Перед крестьянином
Все генералы равные,
Как шишки на ели:
Чтобы продать невзрачного,
Попасть на доку надобно,
А толстого да грозного
Я всякому всучу...
Давай больших, осанистых,
Грудь с гору, глаз навывкате,
Да — чтобы больше звезд!»

Что тут скажешь? Улыбка писателя и добродушна (вот какими «политиками» были в массе своей признанные, наконец, в гражданских правах тогдашние коренные российские жители-крестьяне!) и невесела. Вы, конечно, помните это знаменитое, всеми цитируемое четверостишие поэмы, где писатель задумывается и мечтает «от себя», вырываясь за рамки «совместного» путешествия с правдоискателями:

Эх! Эх! придет ли времечко,
Когда (приди, желанное!..)
Дадут понять крестьянину,
Что розь портрет портретику,
Что книга книге розь?..

Он даже произнесет любимые им имена Белинского и Гоголя, разумеется, бывшие «за семью печатями» даже от самых грамотных людей народной массы.

Впрочем, подобные эпизоды не разрушают живописного и простодушно-радостного целого. Возникнут новые штрихи и целые сценки, увиденные семерыми упрямыми «из смежных деревень». А их если что и насторожит, то это становящееся все более буйным «море разливанное» ярмарочного пьяного веселья: сами-то они, озабоченные поисками счастливого, трезвы. А тут «трезвому, что голому, неловко...».

Вглядимся еще раз в характер и колорит крестьянского веселья, особо интересующего семерых правдоискателей. Что бросилось в глаза им, людям новым, во встречающихся незнакомых приволжских деревнях? Что запомнилось более всего?

Для Романа, Демьяна, Прова и остальных их приятелей-спорщиков неожиданней всего оказались картины, увиденные в деревне Большие Вахлаки. Здесь идет дружная косьба, такая азартная, красивая, что и семеро странников не выдержали — руки их потянулись к косам, «проснулась, разгорелась привычка позабытая к труду! Как зубы с голоду, работает у каждого проворная рука». Конечно, ведь не лентяи перед нами — труженики, извечные пахари и косцы, умельцы... И поэт любитесь внешним красивым порывом, понимая крестьянскую душу до конца.

Праздничность косьбы — а этот труд всегда был любимым в деревне — несет в себе отблеск недавнего освобождения. Хотя и не сложилась еще во всем новая, независимая крестьянская жизнь, в любой деревне видят странники ее приметы.

Но что это? Веселые «большевахлаковцы» чуть ли не пуще прежнего... стелются перед барином, подъезжающим принимать их работу. Кланяются, шапки перед ним снимают подобострастно. Целый стог сена — добротный, сухой, вмиг разметали по его нелепому приказу.

Оказывается, здесь творится спектакль почище ярмарочного. Привыкший к непомерному богатству и полному произволу над крестьянами, выживший из ума старик помещик никак не способен понять и принять отмену крепостных порядков. И боясь его непредсказуемого гнева, сыновья-наследники вступили в сговор со всей деревней: не показывать вида, что «воля» осуществилась, изображать нетленность «крепи», полную покорность всему, включая побои и брань. Не из жалости к старику, живущему последние свои деньки, а с расчетом разыгрывается спектакль. А в уплату наследники обещают крестьянам безвозмездно пойменные луга, имеющие немалую ценность.

Вот тут Некрасов-реалист с его глубинным пониманием души крестьянина тех переходных лет обнаружил свой блестящий психологизм. Не спешите листать страницы этой великолепной главы — здесь внутренняя история народа, здесь склад его высечены поэтом правдиво, проникновенно...

Тайный сговор с наследниками придает веселью мнимых крепостных особый колорит: игра захватывает многих мужиков и баб своей необычностью, чувством реальной свободы, возмож-

ностью забавно поиздеваться над надутым, из ума выжившим деспотом, столько лет помыкавшим крепостными.

Но не так-то и безоблачно это веселье — слишком уж недавно все это было законным, неотвратимым: ругань, побои, оскорбительное отношение к крепостным женщинам. Нет-нет, да и затуманится народный сатирический «спектакль» этой памятью долгих лет. И вот случился, оказывается, в деревне срыв по-настоящему трагический, когда один из крестьян, Агап, не стерпел оскорблений старого барина, да и назвал его «последышем» и шутом гороховым.

Пришлось, спасая договор с сыновьями Утятина, изобразить порку грубияна на конюшне, совсем как в старые времена.

Изобретательный Клим — «режиссер» всего спектакля крепостной покорности — уговорил Агапа пить поднесенное общиной вино да кричать: «Помилюйте! Ой, батюшки! Ой, матушки!»

Даже старик помещик пожалел «наказанного» — таким бесчувственным вынесли Агапа четыре мужика. Но вот что случилось потом, по рассказу старого Власа: Агап, «мужик сырой, особенный, головка непоклончива», не вынес и мнимого наказания: умер почти что в тот же день — от вина ли, от унижения ли, от напряжения, навязанного ему, «непоклончивому», крестьянами: «Упрешься — мир осердится, а мир, дурак, — дойдет!»

Еще необычнее другой крестьянский характер — Клим Лавин, добровольно взявший на себя роль руководителя всех странных деревенских дел. Постоянный староста Влас — человек соvestливый, степенный, традиционный — с охотой передоверил языкастому, лихому Климу всю «актерскую» часть жизни села.

Непревзойденно остроумна его речь перед Последышем-Утятиним: ни дать ни взять — народный театр одного актера!

Ситуация сама по себе гротесковая: полусумасшедший барин жаждет не только повелевать, распоряжаться по-прежнему — он еще и речи произносит. О незыблемости дворянских прав, о необходимости крестьянской покорности, о божьем и царевом гневе над непослушными и бунтующими. И вот почти как на политическом банкете 60-х годов, где в моде был обмен длинными речами, лукавый, крестьянин выступил с таким же, как у барина, развернутым монологом. Послушаем его речь, обращенную не столько к помещику, сколько к своему брату — вчерашнему крепостному. В этой речи не просто прозрачная издевка, но звучат спрессованные мысли и образы, так естественно лежащиеся в стихотворные строки:

— Отцы! — сказал Клим Яковлич
С каким-то визгом в голосе,
Как будто вся утроба в нем,
При мысли о помещиках,
Заликовала вдруг: —
Кого же нам и слушаться?
Кого любить? надеяться

Крестьянству на кого?
Бедами упиваемся,
Слезами умываемся,
Куда нам бунтовать?
Все ваше, все господское:
Домишки наши ветхие,
И животишки хворые,
И сами — ваши мы!
Зерно, что в землю брошено,
И овощ огородная,
И волос на нечесаной
Мужицкой голове —
Все ваше, все господское!
В могилах наши прадеды,
На печках деда старые
И в зыбках дети малые —
Все ваше, все господское!
А мы, как рыба в неводе,
Хозяева в дому!..

Как в образе Якова-Турка Тургенев создал тип русского певца из народа, так и в образе Клим Лавина Некрасов изобразил умного сатирика-импровизатора из народа. И этот Клим ярче всех несет в себе необратимость крепостной судьбы крестьянства.

У Клим это не только в поступке, шутке, озорстве — в складе мысли. И от того, что это общая мысль и общая боль — вчерашняя и сегодняшняя, — лихой балагур в этот момент поднимается в поэме до настоящего обличительства — едкого и точного. Вот как он кончает свою речь, которую только выживший из ума Утятин мог понять буквально: молодые же господа «кисленько как-то глянули на верного слугу»:

Отцы! руководители!
Не будь у нас помещиков,
Не наготовим хлебушка,
Не запасем травы!
Хранители! радетели!
И мир давно бы рушился
Без разума господского.
Без нашей простоты!
Вам на роду написано
Блюсти крестьянство глупое,
А нам работать, слушаться,
Молиться за господ!..

Недаром Николай Алексеевич Некрасов в одном стихотворении сказал, что «хлеб, возделанный рабами, нейдет мне впрок». Такую речь Клим мог написать подлинный демократ, давно и всем своим существом презиравший барство и захребетничество.

Тему памяти о давних и новых крестьянских испытаниях, о трагедии рабства, тему тревоги за завтрашнюю судьбу труженика поэт по-разному продолжит еще в двух частях поэмы, непохожих по своему строю — в «Крестьянке» и в главе «Пир — на весь мир».

О «Крестьянке», которую обычно внимательно изучают в классе, мы поговорим с вами особо. Это, в сущности, «произведение в произведении», по объему соперничающее со всеми остальными завершёнными фрагментами монументальной некрасовской поэмы*.

Что касается «Пира — на весь мир», то он, с одной стороны, продолжает события главы «Последыш», а с другой — венчает целое поэмы. Два этих плана, видимо, нужно рассматривать особо, не только во внутренней связи, но и в их самостоятельном значении.

Впечатляющая речь Клима, после которой польщенный Утятин и его домочадцы устроили громкий и идиллический праздник с винопитием и танцами на берегу, кончилась-таки вторым ударом у старого князя и его скоропостижной смертью, давно ожидаемой наследниками.

А вот другой пир — «пир на весь мир», сходка под старой ивой, на бревнах, за которыми обычно ночуют нищие, — всей «вахлачины», бывших утятинских крепостных, теперь уже свободных и от надоевшей многим комедии рабской покорности.

Новые герои появляются в последней главе поэмы — это приходский дьячок Трифон-гуляка, бедняк из бедняков, безлошадный и бескоровный бобыль, и два его сына, семинаристы Савушка и Гриша, люди при всей своей молодости необычные в крестьянском кругу — городские, образованные гости, проводящие у отца лето.

Поминки по помещику обернулись у этого пестрого люда символическими поминками по «крепи», крепостной неволе. И веселье перемешалось с печалью у сменяющих друг друга рассказчиков и певцов.

Пожалуй, композиция «Пира...» больше всего напоминает «Сельскую ярмонку» — почти каждый фрагмент здесь также разворачивает свой самостоятельный сюжет, вводит новых персонажей. Но глава не рассыпается на части, как может показаться при первом чтении. Есть в ней свои секреты, свои лейтмотивы.

И первый такой лейтмотив — неверие крестьянина в после-реформенное счастье, слишком долгоденствует гнет прошлого, не скоро оно отпустит самую душу вахлаков на свободу: прошлое это притаилось где-то здесь, кажется, что совсем рядом...

Вот почему не просто горькой памятью, а неизжитой болью звучат в главе старые песни: «Веселая» (а на самом деле горькая и сатирическая), «Барщинная», «Голодная», «Солдатская»,

* Тяжелобольной Н. А. Некрасов не завершил свое произведение, у которого было несколько вариантов общего плана.

«Соленая». Звучат почти невероятные были, давящие душу. О Якове верно — холопе примерном, своей добровольной смертью в петле на дереве на глазах у барина наказавшем бездушного негодяя. О совершившем самый страшный из крестьянских грехов старосте Глебе, продавшем в рабство восемь тысяч крестьян, потому что за взятку наследников порвал завещанную барином вольную. Тут и народные устные рассказы, которые поэт, конечно же, слышал в изобилии, всегда трагические, полные невероятного и жестокой правды, скрывающейся подчас в неожиданном единичном происшествии. Автор поэмы верен этой традиции. Вместе с тем, в сравнении с фольклорными, в созданных им образах социальный драматизм жизни народа заострен, сконцентрирован в убийственной точности деталей, в правдивости судеб. В главе «Пир — на весь мир» такова судьба солдата Овсянникова. Старый и больной, кормится он с племянницей тем, что под скудный «аккомпанемент» трех деревянных ложек поет прохожим песни. И мы с вами даже в рубленном ритме его «Солдатской» чувствуем не только спрессованную боль этого искалеченного человека, а драму миллионов таких же обманутых и бесправных:

Тошен свет,
Правды нет,
Жизнь тошна,
Боль сильна.
Пули немецкие,
Пули турецкие,
Пули французские,
Палочки русские*!
Тошен свет,
Хлеба нет,
Крова нет,
Смерти нет.

Ну-тка, с редута-то с первого номеру,
Ну-тка, с Георгием** — по миру, по миру!

В эпизоде встречи с солдатом, как и в «Сельской ярмонке», Некрасов показывает нам снова, насколько естественно рождается народная импровизация, народное представление. Хорошо знающий Овсянникова Клим Лавин образно и ярко рассказывает всем участникам «Пира...» его историю. Солдат же вставляет в этот рассказ слова своей песни или подробности службы, запомнившиеся навсегда.

Легко представить, как воспринимали современные поэту читатели из народа рассказ о том, что в ответ на его прошение

* Без сомнения, солдат здесь говорит о наказании палками — шпицрутенами, о том, как гоняли солдат «сквозь строй», вспомните «После бала» Л. Н. Толстого.

** Георгиевский крест — высшая награда за мужество в России.

о «полном пенсционе» казенные медики «вершками раны смеряли и оценили каждую чуть-чуть не в медный грош».

Справедливо и едко Клим сравнивает:

Так мерил пристав следственный
Побой на подравшихся
На рынке мужиках:
«Под правым глазом ссадина
Величиной с двугривенный,
В середине лба пробоина
В целковый. Итого:
На рубль пятнадцать с деньгою
Побоев...» Приравняем ли
К побоищу базарному
Войну под Севастополем,
Где лил солдатик кровь?

В речи отставного солдата проглядывают и другие черты жизни — ее печальная правда обездоленности тех, которым даже и существующие блага не впрок. Как, например, железная дорога, «чугунка». Можно бы солдату поехать в Питер с прошением по чугунке, да

Недолго послужила ты
Народу православному!
Была ты нам любя,
Как от Москвы до Питера
Возили за три рублика,
А коли семь-то рубликов
Платить, так черт с тобой!

Да, дорога, скудна крестьянская копейка. Даже сочувствующие хворому солдату слушатели его набрали всего «рублишко» из жалких своих грошей...

И все-таки не одни только горькие и печальные речи и песни слышны на крестьянском сходе. Нет-нет прозвучит и надежда, слово призыва, веры. В главе «Пир — на весь мир» есть особый сюжет — история становления народного защитника и народного поэта Гриши Добросклонова.

Как и семеро странников, по-прежнему чутко слушающих рассказы все новых знакомцев, Гриша на наших глазах пробует искать свои образы, темы, близкие этим людям, к ним обращенные, но небывалые еще слова.

Снова хочется обратить внимание на тонкое некрасовское мастерство переходов, сцепления воедино разнородных частей оригинальнейшего повествования. Слово о народе, о состоянии его души неоднократно и естественно в главе «Пир — на весь мир» переходит от простого участника сходки к автору, от автора к Грише, которому и предстоит поставить последнюю точку в истории встреч со счастливыми.

Вот юмористическая сценка: зассорились по пустякам, даже подрались было, ершистый Клим Лавин и пришлый прасол*. Их отвлекает от ссоры, примиряет своим рассказом старец странник Ионушка. Но его истории «О двух великих грешниках» — разбойнике Кудеяре и пане Глуховском, предшествует повествование автора о самых разных русских странниках, простодушных и себе на уме, обманщиках и истовых правдоискателях. Здесь автор открывает новую в поэме тему. Новую, а в общем-то сквозную для всей поэмы о духовной жажде просыпающегося, стряхивающего рабство народа, о любви к чудесным рассказам, сказкам, о его готовности раздвинуть рамки тесного, привычного в жизни.

Да, только чуткий ум подлинно народного поэта «прочитывает» в любви крестьян к странникам важные, глубинные черты народного характера:

Кто видывал, как слушает
Своих захожих странников
Крестьянская семья,
Поймет, что ни работою,
Ни вечною заботою,
-Ни игом рабства долгого,
Ни кабаком самим
Еще народу русскому
Пределы не поставлены:
Пред ним широкий путь!
Когда изменят пахарю
Поля старозапашные,
Клочки в лесных окраинах
Он пробует пахать.
Работы тут достаточно,
Зато полоски новые
Дают без удобрений
Обильный урожай.
Такая почва добрая —
Душа народа русского...
О сеятель! приди!..

Особенность образа Григория Добросклонова в том, что он и рядовой, сиюминутный участник крестьянского «пира» на бревнах, участник коллективного размышления о том, кому и как живется сегодня на Руси и как жилось вчера. И вместе с тем он чувствует в себе будущего сеятеля «разумного, доброго, вечного». Зреют его духовные силы. У нас на глазах во время прогулки в полях то вспоминается Григорию материнская песня «Соленая» — о том, как посолила крестьянка маленькому больному сыну кусок хлеба единственно бывшей в доме солью — своей слезой. То слышится голос, зовущий сильные души на

* Скупщик товара для последующей распродажи.

честный трудный путь, каким идут пока немногие «на бой, на труд». То рождаются новые песни, никогда не звучавшие в этих краях,— о расчете с прошлым, о том, что

Сбирается с силами русский народ
И учится быть гражданином...

..Но что же, однако, стало с мечтой семерых странников уже сегодня встретить реального конкретного счастливого человека? И как ответить на вопрос, завершился ли задуманный поэтом эпический сюжет? Вчитываясь в поэму, мы чувствуем, что итог ее значительней, многогранней... И заключен он во многом в тех особых образах, которые на пространстве величественной многофигурной фрески выступают как образы первого плана, сосредоточившие в себе наиболее значительное, глубокое, положительное содержание. Оно обращено не только к современникам, но и к многим поколениям потомков. Это образы Савелия-богатыря, Ермила Гирина, Матрены Корчагиной, Гриши в их внутренних смысловых связях.

Слово «богатырь» возвращает нас к древним русским былинам. И действительно, образ Савелия — образ человека легендарного, почти былинного. Ему предназначено воплощать неизбывную физическую и нравственную силу народа.

История Савелия и его сподвижников ведет читателя к постижению мысли об исконной мечте народа-труженика: быть свободным от всякого угнетения, самому распоряжаться плодами нелегкого и славного своего труда на земле. В глухой, огражденной лесами деревне, без дорог, при полном равнодушии помещика и нерасторопности губернского начальства такое чудо едва не случилось: крестьяне могли «забыть» послать оброк владельцу и подати властям (Салтыков-Щедрин в «Помпадурах и помпадуршах» расскажет о том, что таким забытым оказался однажды целый город в глуши России).

Но не бывает долгой удачи у крестьянина. Спихватился владелец-крепостник, истязаниями стал выколачивать денежки из крестьян.

Вот тут впервые, хотя и в небогатырском деле, сказала богатырская выдержка у Савелия и самых стойких односельчан — и порку выдержали, и деньги далеко не все выложили помещику. Не мог он представить себе такой молчаливой стойкости, думал, что одолел упрямец до конца.

Такой же нравственной силой привлек странников еще в самом начале поэмы Ермил Гирин, не просто талантливый, честный хозяин, уважающий интересы мужика. Это человек, способный тяжело пережить свой единственный проступок перед обществом — попытку оградить от солдатчины племянника за счет другого. В нем тоже шаг за шагом рождается новое в простом русском человеке гражданское сознание. Тяжба с бесчестным купцом Алтынниковым из-за мельницы особенно остра потому, что мельница в руках Алтынникова — бич для крестьян, ибо

без мельницы им куда? Не все договаривает крестьянам случайный их собеседник о Гирине, не все мог сказать и Некрасов, писавший поэму в трудные годы реакции и цензуры. И все-таки главное понятно: именно общественная совесть приведет Ермила и на следующую ступень его жизни — в острог. Но не за отступления от честности:

Имел он все, что надобно
Для счастья: и спокойствие,
И деньги, и почет,
Почет завидный, истинный,
Не купленный ни деньгами,
Ни страхом: строгой правдою,
Умом и добротой!

Это единственные страницы, где речь идет у Некрасова о крестьянском выступлении, бунте деревни Столбняки, «Испуганной губернии, уезда Недыханьева»...

Ну, а Гришу Добросклонова сам поэт прямо назовет будущим крестьянским заступником, которому судьба готовила

Путь славный, имя громкое

.
Чахотку и Сибирь.

Тем самым на последних страницах поэмы мысль о непримиримости к любому насилию над крестьянами, к новым цепям, придуманным «на место цепей крепостных», войдет уже прочно в круг таких народных понятий, как правда, справедливость, счастье.

Возникнув в полушуточной перебранке, слово «счастье» обернется в сюжете поэмы новыми сторонами. Крестьяне терпеливо, раздумчиво выслушают рассуждения по этому поводу и сельского священника, и удрученного, недалекого барина Оболта-Оболдуева, и спесивого Последыша-Утятинна. Их счастье, бывшее и еще существующее в виде богатств, привилегий, почестей, предстанет все более жалким в сравнении с душевным благородством, нравственной силой, трудолюбием Савелия, Матрены, Ермила, Гриши.

В Гришиных песнях о двух путях жизни, своекорыстном и самоотверженно-честном, о России сегодняшней и завтрашней — все содержание поэмы осветится светом новой мысли, устремленной в будущее России.

Но и здесь Некрасов остается реалистом и передает свое честное историческое зрение молодому просветителю, знающему, что Русь пока одновременно и убогая, и обильная, и могучая и бессильная... Таким будет образ народной России второй половины XIX века, этот образ станет точкой отсчета, исторической и художественной. Его будут помнить и Блок, воссоздавая Россию первых дней революции в поэме «Двенадцать», и Маяковский в поэме «Хорошо», написанной к 10-летию Ок-

тября. Критика справедливо усмотрит традицию Некрасова в знаменитых поэмах Твардовского «Василий Теркин» и «За далью — даль». Здесь общим окажется не только смелость вторжения в сложные, драматически-насыщенные коллизии, но и яркая народность всего повествования, умение услышать слово массы народа о себе самом и о своем времени, высветить как драгоценное достояние общества правдивость взгляда на жизнь, оценить человека по его поступкам, задуматься о том, куда ведут пути большой истории.

И в наши 80-е годы тема деревни, крестьянской судьбы оказалась одной из главных для советской литературы. Поэмы В. Федорова, Е. Исаева, повести и рассказы Ф. Абрамова, С. Залыгина, В. Белова, В. Шукшина, В. Распутина в своей совокупности стали исследованием русского народного характера в новых испытаниях истории.





Тургеневские девушки в романах Гончарова

Самое простое и одновременно самое сложное в художественном произведении — это образ. Его простота — в невероятной похожести на жизнь, о чем Горький говорил: «можно потрогать рукой...» Сложность образа — источник этого чуда — идея. Затененная в двуединстве образа его пластической стороной — изображением, мысль далеко не всегда спешит навстречу читателю. Лишь изредка остановит наше внимание броской формой афоризма, гораздо чаще мысль остается нераздельной с изображением.

Задавшись целью всмотреться во взаимопереходы изображения и мысли в «Дворянском гнезде», мы найдем разные ступеньки, ведущие к целостному образу Лизы Калитиной: вот портрет ее, стоящей в белом платье над прудом в имении Лаврецкого. Это в начале романа, в один из лучших для его героев дней. В конце романа Лиза в монастыре тихо пройдет мимо Лаврецкого, не взглянув на него, только дрогнут ресницы. А вот страницы, где Лаврецкий слушает, как старый одинокий романтик Лемм — учитель музыки Лизы — выплескивает свою тайную восторженность перед ней, выросшей, полюбившей, неизбежно уходящей от своего учителя. Авторское слово Тургенева о Лизе теперь будет не прямым, рисующим ее присутствием, а иным, косвенным и ярко эмоциональным. И этим станет похожим на музыку Лемма по смыслу и даже по самой интонации. На страницах романа «Дворянское гнездо» встречаются и другие знакомые формы строения образа — прямой голос героини, обращенный к Лаврецкому в день первой их встречи: «Мне кажется, Федор Иванович, счастье зависит не от нас». Авторский рассказ о ее детстве, об отношениях с разными людьми, о переломном моменте в настроении и счастливых планах, когда Лиза решила отказаться от мысли об общей с Лаврецким судьбе: из-

вестия о смерти его жены за границей оказались ложными, и хотя брак этот был несчастливым и пришел к естественному концу, Лиза Калитина не считает возможным теперь связать свою судьбу с Лаврецким.

Так постепенно всей совокупностью эпизодов, отдельных приемов образ обретает законченность, полную реалистическую завершенность как тип женщины, чье благородство — потребность натуры.

Еще отчетливее проступит обобщающая авторская мысль в строении образа самого Федора Ивановича Лаврецкого, русского образованного помещика, личная судьба которого так наглядно запечатлела судьбы многих похожих на него, искренних, но слабых людей его среды. Вот только что в тексте романа Лаврецкий был по-фетовски растворен в красоте летней русской ночи, счастлив от встречи с Лизой Калитиной. А несколькими страницами ниже, в описании дружеской ночной болтовни с приятелем-разночинцем, бедняк Михалевич «припечатает» Лаврецкого безапелляционно: «А ты знаешь, кто ты? Ты — байбак с сознанием». И это не просто живописный контраст, но и форма невеликого авторского обобщения, скрытых до поры черт личности и типа Лаврецкого. В финале Тургенев заставит и самого героя сказать о своей слабости перед наступающим новым временем, о безвременной старости души: «Догорай, бесполезная жизнь!» Процесс осмысления образа оставляет место и для нашего сочувствия, и для такой читательской мысли: что ж, мужество трезвой самооценки — немалая черта достоинства человека.

Основная тема этой главы — рождение образов даже не в пределах самого замкнутого произведения, а в просторе читательского воображения. Кстати, этот вопрос мало изучен современной психологией творчества. В русских читательских кругах XIX века было популярно такое понятие — «тургеневская девушка». Оно прочно вошло в обиход всех знаменитых русских критиков тургеневской эпохи — Писарева, Добролюбова, Щедрина. И позднее читатель встречал это явление на страницах романов и повестей — чаще всего это образы девушек и женщин у Гончарова. Причем гончаровские женщины в чем-то дополняли девушек Тургенева.

Грустит о неудачнике Рудине помещик Лежнев, отыскивая в душе с опозданием самые добрые слова вслед «бедному скитальцу», исчезнувшему с его горизонта (кстати, потом Достоевский в знаменитой Пушкинской речи высоко поднимет этот образ «русского скитальца»). Ну, а его жена Александра Павловна Липина, бывшая «тургеневская женщина»? А сама Наталья Ласунская, ставшая женой благополучного, умеренного, как Николай Петрович Кирсанов, Волынцева? Она-то была готова начать новую жизнь, идти за Рудиным на край света, вспоминает ли теперь о Рудине? Тоскует ли?

Монастырь, куда уходит Лиза Калитина, скромный подвиг Елены Стаховой, русской женщины, оставшейся после смерти

мужа среди его земляков и товарищей-болгар, ведущих освободительную борьбу с турками,— все это романтические мотивы. В самом деле, так ли уж много женщин порывали с привычным кругом, круто меняли жизнь тогда, на переломе 50—60-х годов XIX века? Обычным был путь Натальи Ласунской — спокойное замужество, провинциальное поместье или обывденная, по-своему размеренная жизнь в столице. Салтыков-Щедрин даже иронизировал по этому поводу, что у русских романистов на всякого образованного помещика находится образованная девушка-невеста. Мотивы Тургенева Гончаров продолжает в «Обыкновенном» и особенно в «Обыкновенной истории», где «тургеневская женщина» намного опережает роман Тургенева «Рудин».

Пожалуй, Лизавета Александровна Адуева больше всего похожа на Веру из тургеневской повести «Фауст». В расцвете сил ей грозит гибель. Вдруг стало невозможно, как разреженным воздухом, дышать повседневностью «без слез, без жизни, без любви», хотя при этом рядом благополучный, преданный и культурный муж.

И. А. Гончаров вводит Лизавету Александровну в роман «Обыкновенная история» не сразу. Сначала он расскажет о людях, которые отличны от этой женщины: Александр своей бурной молодостью, увлечениями сердца и ума, пылкой верой в себя, будущее, в талант. Петр Иванович Адуев, его петербургский дядя, напротив — умной трезвостью, знанием жизни: он предсказал безошибочно и крах первой влюбленности племянника, и недолговечность его увлечения стихотворством, да и идеалами высокого служения времени, которые Саша вынес из восторженного и безоблачного отрочества.

...И вдруг появляется Лизавета Александровна. Она, конечно, изменяет психологическую атмосферу романа «Обыкновенная история», приносит на его страницы душевную заботу о Саше, смягчает назидательность и самодовольство мужа. Но сама при этом надолго остается в тени... Не личность, а прямо-таки олицетворенная программа Петра Ивановича, утверждавшего в беседах с Сашей: «Жениться, мой друг, надо не по расчету, но с расчетом...» Адуев-старший и в самом деле доволен. Ему хорошо, ни в чем, по сути, можно не меняться, ничем не жертвовать. Тем более что нет в этой семье детей. Материнское чувство, дружескую привязанность, внимание и интерес к молодости Лизавета Александровна всецело отдает Саше. А за всем этим тайно нарастает и внезапно раскроется, станет очевидной ее собственная тоска, болезнь, кризис всей жизни. Адуевские идеи «карьеры и фортуны» не увлекли ее, деляческая энергия мужа лишь механически коснулась ее уклада собеседницы и экономки в собственном доме. Без всяких романтических потрясений, разлук и утрат, без читки «Фауста» в беседе — в глубине своей большой петербургской квартиры угасает эта добрая и умная затворница. Такую же драму обыкновенной образованной женщины покажет в конце века Чехов в «Даме с собачкой» или расска-

зе «О любви». Прочтя их, мы, пожалуй, особенно удивимся прозорливости «медлительного» Гончарова, так рано заглянувшего в тургеневскую и чеховскую проблематику... Но сделал он это именно по-гончаровски, оставив нам рядом с тургеневскими типами женщину, чья одухотворенность выступает не как романтическая мечтательность, а как душевность, человечность, гибнущая без осмысленной деятельности, без понимания даже самыми близкими людьми. Впрочем, к концу романа, перед лицом смертельного недуга жены самоуверенный Петр Адуев тоже что-то понял. Пустота, образовавшаяся в сознании и в человеческом общении, угрожает и самой жизни человека. Как сто лет тому назад, так и сегодня. Оттого, что бунт Лизаветы Адуевой тих, он не становится менее глубоким...

Образ Ольги Ильинской из «Обломова» Гончарова еще показательней в своем слиянии реалистической достоверности рисунка и законченности, глубины романтической мысли. Ольга — ровесница не только Лизы Калитиной, но и Елены из романа Тургенева «Накануне». Теперь у Гончарова она не в тени повествования — в ней ярко это ощущение новых высоких требований к себе, к смыслу своей женской судьбы, ее натура готова к переменам, к активности. Но надломленная инертностью Обломова, а затем упрятанная в готовую форму изолирующего благополучия, отлитую и отшлифованную рациональным, преуспевающим Штольцем, Ольга вдруг узнает «вечную» Обломовку в собственной жизни.

Современник Толстого и Достоевского, совершивших в 60-е годы важнейшие художественные и психологические открытия, И. А. Гончаров еще не делает мысль о противоречивости героя как типа, отражающего противоречивость времени, стержнем образа, его конструктивным принципом. Вспомним леоновскую фразу о том, что всякое талантливое произведение — «открытие по содержанию и изобретение по форме». Но, как нам кажется, Гончаров подходит к этому по-своему. Прочтите внимательно страницы, где Илья Ильич пишет письмо Ольге, покаянно признаваясь в том, что недостоин ее любви. Искренне обличая свои человеческие несовершенства, Илья Ильич вдруг по ходу своего долгого уединения с бумагой и пером чувствует радость в самом этом покаянии. Теперь не только читатель оценил его искренность в самооценках, но и сам персонаж Гончарова просветлен тем, что возвысился до такой искренности: «Обломов с одушевлением писал; перо летало по страницам. Глаза сияли, щеки горели. «Странно! Мне уже не скучно, не тяжело! — думал он. — Я почти счастлив... Отчего это? Должно быть, оттого, что я сбыл груз души в письмо».

Иногда подобная сложность, противоречивость проглядывают у Гончарова и при изображении Ольги. Но здесь автор на страже, здесь интерес к противоречию, мера «диалектики души» ограничена его желанием сохранить прекрасный женский тип как эталон обаяния, цельности, человечности. Идеал, заключен-

ный в образе,— это важная форма мысли, хотя, разумеется, и не единственная. Его внутренние взаимоотношения с другими сторонами изображения человеческого характера — одна из вечных проблем искусства, начиная с античности, эпохи Возрождения, в сущности, уводящая нас в глубь времен самого появления искусства. Взаимоотношения идеального и реалистического очень различны на разных его этапах, у разных писателей.

В последней своей книге «Обрыв» И. А. Гончаров наделяет прекрасный женский характер функцией — нести в себе «тему идеала». Он придаст этому замыслу реалистически мотивированную сюжетно-композиционную «раму»: его герой художник Райский будет в романе осознанно, целеустремленно искать истину в форме идеала красоты, и красоты именно женской. По композиционной логике это получится несколько рационалистически. Но по выполнению самим Гончаровым двойная задача — психологически правдиво создать образ «искателя» и образ собственно идеала будет решена впечатляюще, эмоционально. В изображении Веры — женского типа, олицетворяющего молодую ищущую Россию, видны знакомые по другим произведениям «ступеньки». Здесь и эмоционально впечатляющий портрет, и рассказ о раздумьях художника Райского над тайной уединения Веры, и отдаваемые на суд читателю важные сравнения Веры со всеми другими героинями, и детальное описание старинной усадьбы Малиновки — истинно русского уголка, не затронутого, казалось бы, движением времени. Особенно часто критика отмечала впечатление от первого портрета Веры, стоящей у раскрытого в сторону волжской дали окна. Действительно, находка простая и точная: Вера, смотрящая в окно, сразу открывает видящему ее художнику Райскому нечто важное в своем облике и состоянии. И даже в самом типе яркой красоты она одновременно и здесь, в этой привычной для нее комнате старого барского флигеля, и там — в широком пространстве, не подвластном стареющему усадебному лирику Райскому с его обломовской созерцательностью, умиленной, но неглубокой «столочной» привязанностью к патриархальной идиллии, в которой ему так хочется увидеть нечто собственно русское, первоначальное.

...Человеческую тайну Веры Райский разгадывает с самой первой внезапной встречи, она заключена не в одной лишь любви к странному, дерзкому и нелепому, нелюбимому самим Гончаровым Марку Волохову. Этой любви не хватит на весь роман, и эмоциональное напряжение его окажется необходимым поддержать и Райскому, и Тушину. Гончаров-писатель заставляет и нас, размышляющих об образе Веры, задуматься над непривычным сочетанием ясности и одновременно противоречивости впечатления.

Одухотворенный портрет Веры не совместится до конца с символом обрыва — ведь этот заглавный символ подчеркнет не только непокорную красоту, но и гибельность, ложность страсти

Веры к Марку. Закругленность же архитектоники всего сюжета, в особенности его финала и эпилога, когда три столь разные женские фигуры, Вера, Марфинька и их бабушка Татьяна Марковна Бережкова, гармонически объединяются в воспоминании уехавшего за границу Бориса Райского, как бы снимет и мотив контраста характера Веры со всеми другими. Характера нового, незаурядного, вольнолюбивого. Значит, энергия противопоставлений в романе тоже оказалась относительной. В восприятии читателя три грани образа Веры — собственно портрет, тема обрыва и закругленный сюжетный итог — сливаются воедино и сама противоречивость образа становится необходимым моментом этого объединения. Образ Веры еще явственнее встает рядом с другими героинями Гончарова, рядом с тургеневскими женщинами, образуя в нашем сознании удивительный феномен искусства — устойчивый *собирательный* тип «тургеневской девушки». С этим обобщенным типом можно сопоставить женщин Некрасова, Толстого, Достоевского — образы, созданные по другим эстетическим законам.

С женскими типами из произведений Пушкина, Тургенева, Гончарова связаны многие жанровые свойства русского реализма 30—60-х годов. Сближая мотив красоты одухотворенного женского характера с темой человеческого идеала, поручая своим героиням «разгадку» героя, представляющего ту или иную позицию в жизни, русские писатели XIX века насыщали обобщающей мыслью, казалось бы, интимные и частные эпизоды романов, делали их психологическим зеркалом значительных общественных и духовных процессов. Это придавало образам героинь многозначность, насыщенность. Сама лирическая недоговоренность душевных процессов, переживаний, столь естественная в молодости, когда у человека так много еще впереди, оборачивается в классическом русском романе открытостью мысли писателя и читателя. И это одна из причин, почему классика воспринимается нами как современное искусство, естественно входящее в нашу жизнь.





Роман о счастливом человеке

Кто из русских писателей XIX века создал книгу о человеческом счастье? О полностью счастливом человеке? Не сомневаюсь, вы сразу ответите — Чернышевский, хотя в замысле таких произведений было немало. «Война и мир» даже имела поначалу название «Все хорошо, что хорошо кончается», одна из пьес А. Н. Островского называется «Правда хорошо, а счастье лучше», и эту поговорку произносит под занавес счастливый герой комедии Платоша Зыбкин. Да и некрасовская поэма «Кому на Руси жить хорошо» посвящена поиску реального счастливого человека.

Гармоничны и счастливы Наташа, Пьер, Николай Ростов, княжна Марья в финале «Войны и мира», любящие друг друга, живущие жизнью полной, осуществляя свой сокровенный идеал счастья. И все-таки главная мысль эпопеи Толстого — мысль не столько о гармонии, сколько о несовершенстве человеческого устройства, о сложных превратностях судеб главных героев. Это поиск иных путей к счастью, чем те, на которых так безвременно погибли князь Андрей, Петя Ростов, Платон Каратаев и еще миллионы русских людей, людей всей Европы, втянутой в кровавые события.

В этом ряду произведений «Что делать?» — особенная книга. Перенесемся на сто двадцать лет назад. Этому способствует и стилистика романа Чернышевского, ведь он, вы, конечно, заметили, построен как разговор с читателем-современником на самой близкой дистанции, разговор прямо по ходу создания произведения. Позиция повествователя столь активна, что мы обязательно будем всматриваться в тех, кого Чернышевский, не скрываясь, даже с полемическим напором, будет называть своими любимыми героями — в Лопухова, Кирсанова, Рахметова, Веру Павловну и ее подруг — Наташу Мерцалову, Катю Полозову, девушек-швей организованной Верой Павловной мастерской.

Читаешь роман, и временами кажется: Чернышевский — один из несомненных знатоков эстетики, общих законов искусства, в книге «Что делать?» часто идет наперекор многим из этих законов. Ну, например: «...тенденция должна сама по себе вытекать из обстановки и действия, ее не следует особо подчеркивать» (Ф. Энгельс). Или: «Люди, как реки: будет неправда, если мы скажем про одного человека, что он добрый или умный, а про другого, что он злой или глупый» (Л. Толстой).

Пожалуй, лишь по отношению к второстепенным своим персонажам, таким, как Жюли и Серж, отец Полозовой, образованная дама, автор «Что делать?» использует эти знаменитые признаки реализма. По отношению же к главным героям он как бы и знать об этих принципах не хочет, не хочет знать и опасений за открытую назидательность и некоторую «фамильярность» своего тона, за повторение отдельных сюжетных приемов и изобразительных средств (в самом деле, разве не схожи, например, эпизоды первоначального знакомства Лопухова с Верочкой и Бьюмонта-Лопухова с Катериной Васильевной Полозовой? Или разве не схожи длинные разговоры-рассуждения Веры Павловны с двумя ее мужьями — сначала Лопуховым, а затем Кирсановым?).

Странноватым для стилистики классического романа (вспомните И. Тургенева, А. Гончарова, Л. Толстого) представляется обилие всяких сугубо бытовых прозаических подробностей. Более или менее привычно нам описание платьев женщин, мебели, которой постепенно обзаводятся Лопуховы (в этом внимании к вещи есть традиция и Гоголя, и Гончарова, и Островского). Но вот точные выкладки, «что сколько стоит» и как лучше потратить деньги не только в доме Розальских, но и в доме молодых Лопуховых, а в особенности в быту швей — участниц мастерских. Да искусство ли это? Не скольжение ли в обыкновенную публицистику, в дотошный, наукообразный очерк нравов, далекий от стиля классического романа?

И пожалуй, самый пик таких недоуменных вопросов рождает глава «Особенный человек», посвященная любимому автором герою Рахметову. Как будто специально, чтобы смутить читателя, воспитанного на таких принципах художественности, как тонкость оттенков и переходов, богатство эмоционального колорита, самостоятельное открытие читателем характеров героев, многообразие красок и интонаций повествования, здесь все статично, логизированно, сухо, жестко, кратко. И вместе с тем порой многословно, даже нудновато, как, например, речь Рахметова, обращенная к Вере Павловне уже после прочтения ею важнейшего для нее письма, оставленного Лопуховым перед его исчезновением (даже она слушает эту скучно произнесенную речь Рахметова с явным усилением). Да, этот эпизод с Рахметовым вызывает дискуссию не только по содержанию (Лопухов отказался от любимой жены ради ее новой любви, пошел на самоустранение, и его же «прорабатывает» здесь Рахметов за то,

что был эгоистичным по отношению к жене, недооценил различия их натур, темпераментов). Эпизод является спорным и по форме: в самом деле, да художественно ли это? Заслуживает ли он высоких суждений и оценок критики, современной литературоведческой науки?

Наш совет: вовлекаясь в этот спор, обратите внимание на другие особенности главы о Рахметове: на полемические суждения автора, его нарочитые умолчания («Я знаю еще и не то...»). Не потому ли Чернышевский так нажимает на гастрономические частности в системе питания своего «особенного человека» и потрясает нас его подвигами в духе бурлака Никитушки Ломова, чисто физической силой Рахметова, что это не суть, а всего лишь внешняя броскость персонажа?

Но ведь и по отношению к Лопухову, Кирсанову, Вере Павловне Чернышевский постоянно делает эти же, внешние, акценты. Значит, в главе «Особенный человек» выступил наружу важный сквозной принцип романа? Да, конечно. Poleмика, в которую мы с вами уже втянулись, организована самим Чернышевским. Она входит в замысел, предусмотрена жанром этого произведения. Односторонность, некоторая категоричность оценок, даже разговорность здесь — следствие внутренней жанровой природы. «Что делать?» — роман полемический. И полемику вокруг оценки героев автор ведет рационалистическими, логическими средствами, по-иному, чем Пушкин в «Евгении Онегине» или Лермонтов в «Герое нашего времени». Размышления не уходят здесь в неразгаданные глубины характеров действующих лиц. Размышления и автора, и героев в необычной книге Чернышевского вполне нацелены на ответы. Спор, который идет на ее страницах с читателями-современниками и с нами, это, в числе прочего, еще и спор о возможности получить ответы единственно верные, непротиворечивые, ведь недаром главные герои его — ученые-естественники, врачи, материалисты.

Но если спор, то с кем? Не мелковато ли для такого программного романа спорить автору и всем его «новым людям» с Марьей Алексеевной и с недалеким «проницательным читателем»? Вчитайтесь, за спиной этих оппонентов в книге Чернышевского обрисовывается и какой-то иной, более значительный адресат. Его присутствие выдает свойство, о котором мы пока не упоминали, — юмор повествователя.

На первый взгляд, может показаться, что больше всего юмора в рассказах о Марье Алексеевне, ее хитростях в интригах с матерью и сыном Сторешниковыми, в манипуляциях мужем, наконец, в чисто фарсовых сценках ее отношений с кухаркой Матреной, ходившей с вечно подбитым глазом и прекрасно принаровившейся к буйной натуре своей госпожи, от которой Матрене приходится порой прятаться под кровать.

Взгляд более внимательный обнаруживает, что юмор почти всюду, разве что кроме четырех снов Веры Павловны, пронизывает повествование. И самое интересное, что главный объект

его— сами «новые люди», любимые герои Чернышевского. Автор даже специально и декларативно формулирует свою установку: «В них было много забавного, все главное в них было забавно. Я люблю смеяться над такими людьми». Например, по поводу одной из встреч Бьюмонта и Катерины Васильевны мы прочтем: «Так ли делаются, такими ли бывают посещения влюбленных девушек?.. Не ясно ли, что Катерина Васильевна и Бьюмонт были не люди, а рыбы, или если люди, то с рыбьей кровью?»

Как понимать подобные оценки автора? Ведь любимые герои Чернышевского, в отличие от любимого Достоевским князя Мышкина, совсем не чудачки. Не свойствен им и инфантилизм, который так презирает автор в мужчине. Юношеская прямолинейность есть, правда, в Рахметове, потому и прозванном «ригористом», ну а уж всем памятный эксперимент с гвоздями в войлоке, на которых он проверяет свою выносливость,— совсем странный поступок. Но не забывайте, Рахметов на четыре года моложе Лопухова, он сверстник Веры Павловны — перед нами, по сути, еще складывающийся характер с его колючестью и апломбом, не затененными житейским тактом, сдержанностью. Вера Павловна тоже по молодости слишком непосредственна и в своей пылкой благодарности Лопухову за избавление «из подвала», и в своем желании сразу поделиться с мужем сном о сердечной тайне. Нет, не только экстравагантность его персонажей вызывает в авторе улыбку. Конечно же, добрую. Прежде всего другое — молодость самого типа «новых людей», их необычность, их замечательная уверенность в собственной правоте, в способности решить все проблемы по-своему, вопреки препятствиям и традициям. Это и в большом и в малом. Возьмите само «сватовство» Лопухова. Не странно ли, что оно возникло почти «ситуативно» — оттого, что ему не удалось найти для Веры Павловны, как он обещал, удобное место гувернантки. А знаменитые личные и нейтральные комнаты молодоженов? Их особая деликатность в обращении, стремление беречь время друг друга, быть подтянутыми, причесанными, красиво одетыми в самые домашние, уединенные часы. Только ли любитесь автор своими молодоженами, или и здесь видит «ригоризм», буквализм? Ведь хозяева, сдающие Лопуховым квартиру, решили было, что они принадлежат к какой-то секте, так непохожа их жизнь на привычный старикам городской семейный обиход.

Впрочем, как вы помните, еще до венчания с Лопуховым Верочка Розальская с юмором предсказала будущий семейный уклад Лопуховых, выводя его из рассказов о дружбе Дмитрия с Кирсановым, из их правила быть не в тягость друг другу, работать в разных комнатах, не входить без спроса, не задавать вопросов, пока друг сам не расскажет о своих делах... «Ах, мой милый,— радуется Вера Павловна,— как я тебя обманула, как я тебя славно обманула. Ты не хотел мне сказать, как мы с тобой будем жить, и сам все рассказал».

Но автор готовит наше сомнение: разве можно так относиться к молодой женщине, так сковывать ее молодое чувство своим «ригоризмом» и занятостью, как это сложилось у Лопуховых? Атмосфера этих мирных страниц уже таит в себе завязку будущего конфликта, значит, юмор служит и цели психологического анализа в романе. Психологизм может быть не только тургеневским, гончаровским, толстовским, у Чернышевского он свой, вполне самобытный!

Вы помните из биографии писателя: диссертацией «Эстетические отношения искусства к действительности» он вошел в эстетику как полемист. Его спор с идеалистами-либералами был законченно теоретическим, научно-академическим по форме. Однако степень новизны — новизны революционной, бескомпромиссной, торжествующей в вопросе о сути и цели искусства — была так высока в работах Чернышевского, что главные и самые многочисленные в ту пору его противники, романтики-идеалисты, гуманные русские либералы, считавшие себя высшими специалистами в области прекрасного, обрушились на молодого автора «всеми дозволенными и недозволенными средствами»*. С тех пор до момента окончания «Что делать?» прошло десять лет, и многое в репутации Н. Г. Чернышевского изменилось. Он стал популярным критиком и ученым. Даже литературные антагонисты были удручены его арестом и заключением в 1862 году в Петропавловскую крепость. Но разногласия идейные лишь обострились, и прежний спор с представителями либерально-эстетического лагеря, пунктиром проходящий через весь роман «Что делать?», отнюдь не является лишь данью прежним спорам «со старичками Кирсановыми». Чернышевский прозорливо понимает и чувствует, что его роман «Что делать?» вызовет вражду не одних лишь ограниченных мещанских читателей, он будет на прицеле у авторитетов эстетики.

Так вот с каким адресатом ведется полемика, как иронически-публицистическая, так и собственно художественная! Юмор получает здесь еще одну функцию — нарочитого заострения того, что в «новых людях» колет глаза идеалистам-консерваторам, — их воинствующий материализм, свобода от фальши, ненависть к ханжеству во всех его видах, готовность к социальному эксперименту, к любой разумной новизне. Чернышевский от имени своих героев открыто принимает вызов им со стороны традиционной морали, весело и оптимистично освещая «необычное» и «странное» как новаторское и революционное, честное и смелое.

Вы думаете, мэтры эстетики, как бы говорит автор «Что делать?», что прекрасное в человеческих отношениях может быть только идеальным, романтическим, возвышенно-духовным?

* Историю не улучшают. И мы знаем, что такое обещание «бороться всеми дозволенными и недозволенными средствами» дал не кто иной, как И. С. Тургенев, принявший тогда Н. Г. Чернышевского за врага искусства и эстетики как таковых.

Нет,— возражает романист,— посмотрите, как прошло первое свидание Веры Павловны с Александром Кирсановым, и вы убедитесь: любовь — самая истинная и несомненная может предстать даже в такой сцене: «...как ты похудела в эти две недели, Верочка, как бледны твои руки!» Он целует ее руки. «Да, мой милый, это была тяжелая борьба. Теперь я могу ценить, как много страдал ты, чтобы не нарушить моего покоя! Как мог ты так владеть собою, что я ничего не видела?..» — «Да, Верочка, это было не легко», — он все целует ее руки, все смотрит на них, и вдруг она хохочет: «Ах, какая же я невнимательная к тебе. Ведь ты устал, Саша, ведь ты голоден!» Она вырывается от него и бежит. «Куда, ты, Верочка?» Но она ничего не отвечает, она уже в кухне и торопливо, весело говорит Степану: «Скорее давайте обед, на два прибора, — скорее! Где тарелки и все, давай-те, я сама возьму и накрою на стол...»

Вам кажется, что любовь непознаваема до конца и тем более неуправляема? А я вам покажу, — убеждает автор, — подлинные и даже исчерпывающие причины, которые привели к краху первый брак Лопухова, начинавшийся так светло и необыкновенно. В том, что причины эти несомненны, согласны все участники «треугольника», да еще и человек со стороны — «особенный», неотразимо прямодушный Рахметов. С этим согласна и символическая Красавица из четвертого сна Веры Павловны, полностью представляющая точку зрения автора.

Чернышевскому, реалисту и демократу, открытому стороннику новых, свободных, равноправных отношений, так важно утвердить их нравственную правоту, что он идет на длинноты и определенное литературное однообразие «текста», с тем чтобы договорить мысли, «обнародовать» перед всеми свою эстетическую концепцию: да, подлинно счастливым и красивым в любви может быть только свободный человек.

Такому договариванию служат еще два принципа повествования. Во-первых, удвоение конкретно-исторического, социально-психологического сюжета в сюжете символическом, который включает в себя не только четыре сна Веры Павловны, но и финал романа и вставные поэтические цитаты из Гете, Некрасова, Беранже. И во-вторых, рассуждения вслух, разговор автора с его любимым читателем — молодым человеком, решительно порывающим с моралью и укладом старого мира.

Остановимся на том и другом подробнее. Очень современно звучит в разговоре супругов Кирсановых мысль о силе женской природы и ума, даже о ее превосходстве над мужской: «Мы с тобой часто говорили, — думает вслух вместе с мужем Вера Павловна, — что организация женщины едва ли не выше, чем мужчины, что поэтому женщина едва ли не оттеснит мужчину на второй план в умственной жизни, когда придет господство грубого насилия... Женщина играла до сих пор такую ничтожную роль в умственной жизни потому, что господство насилия отнимало у ней и средства к развитию». С тех пор прошли не

столь долгие сроки, в масштабах истории, и оказалось, что женщины в нашей стране и в других цивилизованных странах стали огромной силой в медицине, образовании, гуманитарных и точных науках, во множестве профессий, считавшихся исключительно мужскими в то время, когда героиня романа Вера Павловна одной из первых в России начала изучать медицину.

Спор о качествах женщины в сравнении с мужскими естественно перерастает в книге «Что делать?» в тему счастья, неразрывного со свободой и человеческим развитием. В этом плане Вера Павловна — героиня поистине замечательная, ибо ей на собственном опыте досталось пройти весь путь освобождения женщины. Начиная от борьбы с элементарным семейным деспотизмом матери, за нее решавшей изначально, как жить и поступать ее дочери, и кончая самыми высшими формами свободы — участием в преобразовании социальной и нравственной жизни общества. Ведь мастерские Веры Павловны — не просто ранний опыт свободной кооперации труда. Это и опыт («модель») устройства жизни без эксплуатации, когда хозяева — сами труженики. Все дотошные выкладки в романе, то, как считали девушки в мастерских свои доходы и расходы, как распределяли их на общественные фонды и личное потребление, небезынтересны и в наше время многообразных экономических преобразований, поиска новых форм кооперации. Что же касается времени выхода книги в свет, то история мастерских была, разумеется, рассказом о революционной, социалистической программе шестидесятников — революционных демократов. Ибо центральная мысль Веры Павловны и ее друзей — их идеал — это труд, освобожденный от эксплуатации полностью и навсегда.

И вот после месяца работы в новой мастерской Вера Павловна раскрывает свой замысел девушкам-швеям: «Добрые люди говорят, что можно завести такие швейные мастерские, чтобы швеям было работать в них много выгоднее, чем в тех мастерских, которые мы все знаем. Мне и захотелось попробовать. Судя по первому месяцу, кажется, что это точно можно. Вы получали плату исправно. А вот я вам скажу, сколько, кроме этой платы и всех других расходов, осталось у меня денег в прибыли... Теперь: что делать с ними! Я завела мастерскую затем, чтобы эти прибыльные деньги шли в руки тем самым швеям, за работу которых они получены. Поэтому и раздаю их вам; на первый раз всем поровну, каждой особо. После посмотрим, так ли лучше распоряжаться ими, или можно еще каким-нибудь другим «манером», еще выгоднее для вас». Но то, что невинные по сути модные мастерские несли в себе идею сокрушения собственнических принципов, поняли со временем не одни работники. Выразительно, с тонкой иронией рисует Чернышевский эпизод вызова в свой кабинет Кирсанова неким «просвещенным мужем» (т. е. достаточно высоким полицейским чином) с тем, чтобы передать через него всем организаторам свободного труда: их затея понята блюстителями незыблемого порядка. Раз-

говор идет самый интеллигентный, но смысл и итог его вполне ясен: «Магазин г-жи Кирсановой,— заявляет «просвещенный муж»,— имеет вредное направление, и я бы советовал ей, и в особенности вам, быть осторожнее.

— Если он вреден, то его надобно закрыть, а нас отдать под суд. Но мне любопытно было знать, в чем состоит его вред?

— Да во всем. Начнем хотя с вывески. Что это такое «Magasin des Nouveautés»? Это прямо революционный лозунг.

— В переводе это означает «магазин хорошей работы»...

— Смысл этих слов не тот. Они означают, что необходимо все магазины так устроить, тогда будет хорошо рабочему сословию...»

Да, государство «грабящих прибавочную стоимость», разумеется, стоит на страже своих интересов. А приснившееся Вере Павловне в конце романа царство свободного и счастливого труда — это победа не только научного прогресса и высокой человеческой этики, но и освобождение всего общества, всех тружеников от политического и социального угнетения.

Сны Веры Павловны, наряду с историей ее личности и ее семейной жизни (главы книги, как вы помните, так и называются: «Жизнь Веры Павловны в родительском доме», «Первая любовь и законный брак», «Замужество и вторая любовь», «Второе замужество»), составляют «сюжет в сюжете». Вернее, концентрируют сюжет мысли на фоне сюжета поступков. Смысл каждого из этих снов: необходимость освобождения женщин — в первом, истоки нравственного искажения человека и путь его преодоления — во втором, идеал свободного устройства — в четвертом. Символические эпизоды концентрируют все содержание произведения, выступают как цепочка его идейных кульминаций. Аналогичный прием мы рассмотрим и в романе Достоевского «Преступление и наказание» на других страницах нашей книги. Но важно подчеркнуть, что Чернышевский, опережая по времени гениального психолога Достоевского, убедительно, вполне мотивированно вписывает эти страницы в психологическое движение сюжета.

Что касается третьего сна, то он, внезапно обнажая правду чувств героини, просто является одним из самых переломных моментов реальных отношений Веры Павловны, Лопухова и Кирсанова. Вместе с первым и четвертым снами он связан образом Красавицы, рожденным яркой эмоциональной фантазией Верочки Розальской еще в период первого увлечения Лопуховым, идеями его среды. И роль символической Красавицы устойчива, здесь она снова освободительница. По мысли Красавицы, доверенной ей автором, права единичного, неповторимого человеческого сердца так же святы, как и права, относящиеся сразу ко многим. Третий сон и весь любовный сюжет «Что делать?» глубоко раскрывают максималистскую этику Чернышевского, его одухотворенную веру в возможность и значимость личного счастья.

Три других сна тоже мотивированы чертами личности героини. Например, четвертый сон с его обстановкой счастливого, вдохновенного праздника приходит к Вере Павловне в момент яркого взлета ее чувства к Кирсанову, в самом начале второго замужества. Эмоциональная атмосфера здесь подготовлена и стихами Гете, которые звучат в этой главе:

O Erd! O Sonnel
O Glück! O Lust! *

Лучшие умы человечества верили в возможность счастливого существования человечества, писали об этом. Чернышевский своим романом продолжил традицию Т. Мора и Гете, Пушкина и Тургенева, предварил Достоевского, Толстого, Рабиндраната Тагора, Петефи, Горького, Маяковского.

О силе зла, сопротивления прогрессу, гуманизму Чернышевский и его современники имели в свое время тоже не упрощенное представление. В романе «Пролог», написанном уже в Сибири, в ссылке, Н. Г. Чернышевский нарисует зловещие лики и маски, огромную силу консервативного сопротивления, цепкое умение помещиков держаться за крепостническую собственность. Но книга «Что делать?» не об этом. Она — о «новых людях». Поэтому с особенным вниманием, со множеством подробностей автор вводит нас в их мир, полный радости, душевного подъема и глубокой серьезности, ответственности перед народом и историей, перед близкими и дальними.

Герои романа молоды. Молодо, энергично было время, когда их образы складывались в творческом сознании автора, постепенно возникая из всей его насыщенной жизни и деятельности, предшествующей аресту и заключению в крепость. Кстати, и сам Николай Гаврилович очень молод в эти годы — в год окончания романа ему исполнилось всего 35. Вот почему, вероятно, так удалось писателю страницы, где мы видим его героев в общении, спорах, семейных и дружеских поездках, прогулках и на праздниках. Полна новых привлекательных примет жизни дружеского кружка Лопуховых поездка на лодках на природу вместе с девушками из мастерской Веры Павловны. Гуляние и игры перемежаются там спорами, в том числе — непосредственно политическими. Правда, как это бывает нередко в жизни, поездка эта неожиданно принесла Лопухову простуду и болезнь, сыгравшие свою роль в особенном сближении с Кирсановым, его лечившим, Веры Павловны. Но и сама по себе поездка значима в романе — впервые мы видим большую славную компанию людей, умеющих дружить, спорить, отдыхать так весело, искренне, воодушевленно. Впервые ясно понимаем, что вокруг Лопухова, Рахметова всегда молодежь — ученики, преемники, товарищи не по одной лишь науке, а единомышленники в понимании всего главного в жизни.

* O Земля! O Солнце!
O счастье! O радость!

Другой, лирический, семейный, характер носит поездка за город Кирсановых и Бьюмонтов (Лопуховых) с небольшим кружком друзей в один из последних зимних снежных дней. Весело началась эта прогулка: «Вечером покатилося двое саней. Одни сани катились с болтовней и шутками; но другие сани были уж из рук вон: только выехали за город, запели во весь голос, и что заехали:

Выходила молода
За новые ворота,
За новые, кленовые,
За решетчатые.

Нечего сказать, отыскиали песню! Да это ли только? То едут шагом, отстают на четверть версты, и вдруг пускаются вскачь, обгоняют, бросают снежками в веселые, но не буйные сани...»

В центре веселья в «буйных санях» молодая дама в черном. «Буйные сани берут вправо, через канаву, им все нипочем, — проносятся мимо в пяти саженях: «Да, это она догадалась, схватила вожжи и сама и правит...» Но веселье этой женщины недолгое — за нервным подъемом спрятано драматическое состояние. Вид дружных супружеских пар — Кирсановых и Бьюмонтов — в какой-то момент обострил ее чувства, и все увидели слезы, срыв, усталость, тревогу. Ее черное платье не случайно, хотя и не в прямом смысле траур. Дымкой недосказанности окутана эта фигура — кто же эта женщина, не лирический ли образ жены писателя, которой и посвящен роман; в трех инициалах О. С. Ч., разумеется, все прочли имя Ольги Сократовны Чернышевской.

Готовность к испытаниям самым серьезным живет и у благополучных пока Веры Павловны и Катерины Васильевны Бьюмонт — Чернышевский не смог умолчать об этом даже в такой книге, рассчитанной на обман цензуры и без того полной эзоповских намеков и недомолвок (Рахметов, например, в разговоре с Верой Павловной на ее упрек в обычной мрачности, ему сопутствующей, отвечает: «Вообще, видишь невеселые вещи: как же тут не быть мрачным чудовищем?.. Только пусть это будет секрет, что я не по своей охоте мрачное чудовище...»).

В романе «Пролог» через несколько лет Н. Г. Чернышевский разовьет тему высокого мужества подруги революционера, нарисовав отчетливо автобиографический образ Ольги Сократовны в героине романа Лидии Васильевне Волгиной. В минуту откровенности одному из друзей Лидия Васильевна скажет о своем муже слова, для обыкновенной женщины почти невероятные: «И пусть будет с ним и со мною, что будет! Я хочу, чтоб о моем муже говорили когда-нибудь, что он раньше всех понимал, что нужно для пользы народа, и не жалел для пользы народа — не то, что себя — велика важность ему не жалеть себя! — не жалел и меня! — И будут говорить это, я знаю! — И пусть мы с Володею будем сиротами, если так нужно».

Решались исторические судьбы страны. «К барьеру» выходили рыцари без страха и упрека — революционеры, чья жизнь без остатка принадлежала народу, истории. И даже поражения и неудачи, и длинная полоса реакции не уводили от гражданского долга как сути личности. За невероятным упорством самого Чернышевского, его сподвижников стоял исторический оптимизм — вера в правоту русского освободительного движения, в мировое значение социалистического идеала.

Мы перенеслись в 60-е годы прошлого века, но незаметно для себя приблизились, перечитывая роман, и к дням сегодняшним. И это естественно. Книга Чернышевского была изначально устремлена в будущее. Обращаясь именно к молодым, «новым людям» своей эпохи, которым предстояло лицом к лицу увидеть «неслыханные перемены» века XX, Чернышевский призывал: «Будущее светло и прекрасно. Любите его, стремитесь к нему, приближайте его, переносите из него в настоящее все, что можете перенести...»

Справедливо писалось в советской критике, что роман Чернышевского оказал наибольшее непосредственное влияние на судьбы советской литературы, ведь его герои — материалисты, труженики, ученые, люди широких духовных горизонтов, исторические оптимисты близки нам, может быть, в особенности нашему сегодняшнему времени по самой своей сути. В каждом из них — Рахметове, Лопухове, Вере Павловне, их друзьях — соединились черты подлинно революционной натуры. Вспомним еще раз: даже до встречи с Лопуховым молоденькая, неопытная Верочка Розальская остро осознает необходимость постоять за себя, бросить вызов «вседозволенности», а какой привычки богатырей бездельники вроде Сторешникова. А когда он превращается в домогающегося жениха, ей хватает сил повести борьбу с матерью за свою свободу от брака по расчету. И бегство из дома, и стремление встать на один уровень с кругом Лопухова, и организация мастерских как опытной ячейки совершенно новых справедливых отношений — во всем этом Вера Павловна — человек раскованный, смелый, творческий, осуществляющий то стремление к равноправию, без которого уже немыслима наша современница. Важно подчеркнуть, что Вера Павловна в романе «Что делать?» не одна. Наташа Мерцалова — жена образованного священника, занимающаяся, в сущности, наукой, и близкого друга Лопухова, с первых слов поддерживает мысль о победе Верочки из дома и их венчании, хотя какой-то момент даже сам Мерцалов раздумывает над риском обвенчать молодых против воли родителей, навлечь на себя, возможно, судебное преследование. И та же Наташа уверенно включается в руководство мастерской, когда возникает нужда заменить Веру Павловну.

В образе второй жены Лопухова-Бьюмонта Катерины Васильевны Полозовой Чернышевский показал иную натуру — тихую, сосредоточенную, в чем-то мечтательную и книжную. Иным оказался и путь Полозовой в новый для нее круг людей:

через осознание двусмысленного положения богатой наследницы, отталкивание от нравственного примитива дельцов, окружавших ее отца — богатого предпринимателя, от корыстных женихов.

Хотя Чернышевский, повествуя о своих героинях, постоянно напоминает, что они первые, живущие этой жизнью, делающие первые шаги в создании новой равноправной семьи, нового уклада повседневной жизни, в которую все прочней входят любимый труд, забота о других людях, активное отношение к мысли, культуре, будущему, его женщины обаятельны, женственны. Они естественны. Может быть, это даже главное, о чем заботился писатель, создавая первые образы новых женщин в огромной галерее женских портретов, принадлежащих художникам всех времен и народов. Что автор думает об этом, доказывает содержание четвертого сна, где Вера Павловна в разговоре с Кирсановым вспоминает высшие типы женской красоты, воплощенные в Астарте, Афродите, идеальной Красавице средних веков. Ее собеседница — символическая Красавица уверенно вписывает в этот ряд женщину, поднявшуюся к подлинной свободе и, значит, к истинной полноте чувств, всего своего существования. «От равноправности и свободы и то мое, что было в прежних царицах, получает новый характер, высшую прелесть, какой не знали до меня, перед которой ничто все, что знали до меня... С низшим скучно, только с равным полное веселье. Вот почему до меня и мужчина не знал полного счастья любви... Поэтому, если ты хочешь одним словом выразить, что такое я, это слово — равноправность. Без него наслаждение телом, восхищение красотой скучны, мрачны, гадки; без него нет чистоты сердца, есть только обман чистотой тела. Из него, из равенства и свобода во мне, без которой нет меня».

Но главное достоинство романа «Что делать?» — это все же мастерство изображения реальных, живых людей. Оба принципа поэтизации, утвержденных реализмом, использует писатель, создавая рядом с Верой Павловной и ее подругами личности Лопухова, Кирсанова, Рахметова: поэтизирует и обыкновенное, и исключительное.

Простые, реалистичны предыстории Лопухова и Кирсанова: не очень состоятельные и образованные родители, решимость овладеть настоящим образованием собственными средствами, воспитание в себе трудолюбия, упорства, чувства собственного достоинства. Самостоятельное, с опорой на лучших ученых-естественников формирование мировоззрения, трезвость в оценке социальной сути общества, умение поставить себя в нем прочно и независимо. Лопухов — ученый, как и Кирсанов, ставший смолу известным специалистом, мы чувствуем и понимаем по всему укладу их жизни: чтение, научный труд, где рядом с профессиональным везде человеческое, где вокруг — молодежь, ученики. Кстати, исследователи романа давно заметили своеобразный состав кружка Лопухова — Кирсанова: в нем рядом с уче-

ными-естественниками студенты, военные. Последние два слоя были обязательны, как отмечали историки, в конспиративных, революционных кружках 60-х годов. Такой состав — одна из эзоповских примет повествования, одна из характеристик гражданского поведения Лопухова и Кирсанова.

В какой мере удалась Чернышевскому психологическая индивидуализация Лопухова и Кирсанова, объективно поставленных в традиционную ситуацию любовного соперничества? По этому поводу есть разные мнения — пожалуй, общего в этих персонажах больше, чем различного. Здесь Чернышевский уступает в психологическом мастерстве знаменитым писателям-современникам. Он и сам признается в этом в начале книги. Однако для Чернышевского, пишущего программный, проблемный роман, важными были не оттенки, а существо их различий. Не контраст социальных положений, не непримиримость взглядов, не разность путей — этих персонажей «Что делать?» разделяет куда меньшее: разница темпераментов, психологических потребностей в общении и в семье. Едва ли это столь повлияло на замысел произведения, если бы роман «Что делать?» не был книгой о человеческом счастье, о любви и семье, о самовоспитании и деятельности, о повседневной жизни «новых людей».

Ответственность за другого — вот то высокое качество, которое, может быть, наиболее созвучно нашему более динамичному, противоречивому и сложному веку. В Рахметове Чернышевский показал высшую степень ответственности за другого, чуть приоткрыв (по условиям цензуры) его «одну, но пламенную страсть» революционера — организатора, профессионала.

У Лопухова и Кирсанова это чувство ответственности полнее всего проявилось в отношениях дружеских и любовных. Особую сложность составляло то, что оба они были способны прекрасно понять не только себя, но и другого. Чернышевский любит тем совершенством, с которым владеет собой Кирсанов, отдаляясь от семьи Лопуховых, когда понимает, что полюбил Веру Павловну. Но, пожалуй, самая удавшаяся писателю глава — «Теоретический разговор», где проникший в «маневры» Кирсанова Дмитрий Сергеевич Лопухов возвращает ему его жертву. Этим сильным людям не нужно хвататься за пистолеты. И не стоит бояться унижений. Они равны по своей нравственной силе и мужскому достоинству. Да и выбор сделан единственным неотразимым судьей — чувством, сердцем Веры Павловны, со всей искренностью и почти детским недоумением перед голосом нового чувства открывшейся Лопухову. И поэтому друзьям оказывается достаточно лишь разговора, названного «теоретическим».

Конечно, найденная Лопуховым развязка могла быть иной, если б у Лопуховых были дети, долг перед которыми еще более значителен, чем перед истинной чувства и свободой близкого человека. Но это был бы уже иной роман. В «Что делать?» Чернышевский проводил главные проблемные контуры харак-

теров, ситуаций, брал общечеловеческие коллизии в их укрупненном «альтернативном» выражении.

И еще одна черта романа, написанного более 120 лет назад: поэзия действия, дела. В первую очередь дела готовящейся революции. Автор не настаивает, что его освобождение — это победа однозначная и окончательная, скорее — один из шагов на пути к ней. Но мотив исторического оптимизма, надежды на возможную «перемену декораций» завершает повествование. Завершает и сквозной диалог автора с читателями. Подобный открытый оптимистический финал станет характерной чертой эпоса советской литературы.

Соединение исторической перспективы и реального дела станет основой сюжета самых значительных произведений советской литературы. А название знаменитого произведения Н. Г. Чернышевского еще раз прозвучит в истории русской революционной мысли в политической книге В. И. Ленина — одного из самых увлеченных читателей романа «Что делать?».





Как устроен градоначальник?

Как и Чернышевский, Салтыков-Щедрин — могучий и последовательный демократ, нравственно и политически бескомпромиссный противник старого монархически-дворянского уклада жизни, обездолившего и унизившего ее главную силу — трудовой народ до степени невероятной, фантастической... Эти обстоятельства раскрылись перед М. Е. Салтыковым во время его ссылки в Вятку в 1849 году, где он пробыл целых восемь лет за публикацию первых своих произведений «Противоречия» и «Запутанное дело», критикующих бюрократический строй. Губернские чиновничьи нравы проще, чем столичные; перед молодым, образованным, умным человеком открылись такие стороны жизни крестьян и других жителей губернии, у него в руках как у доверенного лица губернатора оказывались порой такие документы о жизни края, что это было уже документальное изображение крепостного строя, доживающего свое последнее десятилетие. После возвращения из ссылки, после крестьянской реформы 1861 года М. Е. Салтыкову еще раз довелось близко узнать русскую провинцию, служа в Рязани и в Твери в те самые годы, когда, казалось бы, политическое и социальное освобождение народа стало реальной возможностью. Но именно эти годы оставили у писателя тяжелое впечатление политической пассивности народа: ведь реформа не дала ему главного — экономической свободы, земли, реального равенства. «Временно обязанными» на многие годы оставались крестьяне, которым нужно было теперь выкупить землю у помещика или арендовать ее. Вот почему в поэме Некрасова «Кому на Руси жить хорошо» мы слышим реплику: «Добра ты царска грамота, да не для нас ты писана...» Это сказано, конечно, о реформе, об остающемся беспорядке. Вот эту застойную, несмотря на все изменения форм эксплуатации после 1861 года, коллизию и положил Салтыков-

Щедрин в основу сатирического романа «История одного города».

В мировой литературе была и продолжает развиваться сегодня давняя традиция через портрет единичного города или села создавать образ целой страны, целого исторического уклада. Вы помните город, где Гулливер встретился с лилипутами, в вашей памяти Петербург из «Медного всадника» Пушкина, обобщенно-экзотический город Макондо из романа Г. Маркеса «Сто лет одиночества».

Город Глупов Салтыков-Щедрин назвал, как и Некрасов свои села, в духе русской народно-сатирической традиции. Впрочем, и отличие от подобной образности проявляется в этом произведении тоже вполне определенно — такая сатира очень часто бывает стихийно-социальной, у Салтыкова-Щедрина она была политической, обнажала механизм угнетения и оглупления народа, лишения его права на политическое самосознание... Эта сторона содержания щедринского романа вложена в другое слово названия — в слово «история». Однако, понимает читатель, истории в смысле свободного естественного развития самосознания у глуповцев нет. И нет по их собственной вине. Будучи в некие отдаленные времена не глуповцами, а головотяпами, они сами отдали свою свободу пришлому чужому князю, ибо не умели собой распорядиться. Очень смешно и даже как будто весело рассказывая этот эпизод в главе романа под названием «О корени происхождения глуповцев», писатель дает нам ключ к своему повествованию. Можно отдать свою законную свободу в чужие загребушие руки, но можно и не отдавать. Тогда и история пошла бы по-иному, и глуповцами не назывались бы. Не правда ли, иносказание вполне прозрачное? Ведь будь народ в 60-е годы XIX века политически более активен, русская история действительно могла бы пойти другим путем, как экономическим, так и политическим...

Ну, а как все это выглядит в сатирическом сюжете романа, как же головотяпы стали глуповцами? Используя знаменитые поговорки о простаках — своеобразную самокритику народа в бытовой, обыденной жизни, писатель выстраивает некую целостную историю. Устав от распрей отдельных племен, головотяпы с целью добиться какого-нибудь порядка предприняли разные дела. «Началось с того, что Волгу толком замесили, потом теленка на баню тащили, потом свинью за бобра купили да собаку за волка убили, потом лапти растеряли да по дворам искали: было лаптей шесть, а сыскали семь...» Многое еще происходило с ними в этой предыстории глуповства. Но даже и в сравнении со всеми подвигами глупости решение добровольно отдаться в кабалу, хочет сказать писатель, выглядит фантастически. Сами «с поклоном» объявляют они князю вот о чем: «...много мы промеж себя убивств чинили, много друг дружке разорений и надругательств делали, а все правды у нас нет. Иди и володей нами!»

Поглумившись над головотяпами и определив к ним своего заместителя «вора-новотора», князь сразу же предъявил вполне конкретные условия своего правления: «И будете вы платить мне дани многие... У кого овца ярку принесет, овцу на меня отпиши, а ярку себе оставь; у кого грош случится, тот разломи его начетверо: одну часть мне отдай, другую мне же, третью опять мне, а четвертую себе оставь. Когда же пойду на войну — и вы идите! А до прочего вам ни до чего дела нет!» Но отступить было уже поздно. И потому: «Так!» — отвечали головотяпы.

«— И тех из вас, которым ни до чего дела нет, я буду миловать; прочих же всех — казнить.

— Так! — отвечали головотяпы.

— А как не умели вы жить на своей воле и сами, глупые, пожелали себе кабалы, то называться вам впредь не головотяпами, а глуповцами.

— Так! — отвечали головотяпы...»

С тех пор в городе сменилось двадцать два градоначальника, действовавших в духе князя. Двадцать два персонажа — целый художественный мир, живущий по своим законам. Как же создает его писатель, доверяясь простодушным «помощникам» — провинциальным летописцам, бесхитростно описывающим все, «как оно было»?

Вот перед нами предварительное изображение, существующее еще до сюжета, у Щедрина оно носит наименование «Опись градоначальников». Описывают ведь... вещи, да тем более нумеруя их, о людях говорится по-другому. Но это не обмолвка простодушного летописца, не смешная частность повествования. Это яркий сатирический штрих — не люди будут перед нами — механизмы, вещи, действующие по заданной сверху программе, «заведенные на деятельность» стоящей над ними силой. Так почему же не быть описи градоначальников?

Удивительно разнообразие этих деятелей: воистину, кого тут только нет! Вот, например, градоначальник Баклан Иван Матвеевич. «Был роста трех аршин и трех вершков, и кичился тем, что происходит по прямой линии от Ивана Великого (известная в Москве колокольня)». От деяний же его сохранилось лишь известие: «Переломлен пополам во время бури, свирепствовавшей в 1761 году...» Маркиз де Санлот — французский выходец и друг Дидерота * — «отличался легкомыслием и любил петь непристойные песни», другой «летал по воздуху в городском саду и чуть было не улетел совсем». В числе двадцати двух был майор Прыщ с фаршированной головой, Брудастый имел в голове механизм — «органчик», виконт дю-Шарио, «по рассмотрении, оказался девицею...».

Куда как необычны и остальные. Все, что летописцы запомнили о них — это в основном уродства и причуды. Все градоначальники — случайные люди, неведомо как оказавшиеся на

* Д. Дидро.

своих постах — то ли по протекции, то ли потому, что другие были того хуже. В перечне немало выходцев из чужих краев — Ламврокакис, например, «беглый грек, без имени и отчества, и даже без чина, пойманный графом Кирилою Разумовским в Нежине на базаре. Торговал греческим мылом, губкою и орехами». Микаладзе — «черкашенин», Пфейфер — «голландский выходец».

Сближает их, так сказать, уровень общественной пользы, принесенной Глупову. Хорошо еще, если это внедрение горчицы или персидской ромашки, как то сделали Двоекуров или Беневоленский, или попытки замостить то базарную площадь, то одну из богатых улиц. Есть и деяния иные. Бородавкин, например, «спалил тридцать три деревни и с помощью сих мер выискал недоимок два рубля с полтиною», а Перехват-Залихватский «въехал в Глупов на белом коне, сжег гимназию и упразднил науки».

В одном все двадцать два едины во все времена — это в сборе недоимок. Они неизменно грабят народ, с чего начал и первый пришлый князь. Мысль писателя ясна: все многообразное мельтение градоначальников — форма, за которой скрыта одна суть — грабительская по отношению к большинству. Коль скоро в жизни градоначальников отсутствует положительная, полезная деятельность, то надо же им чем-то заполнить время. Потому, наверное, и путешествует Фердыщенко по выгону, как время от времени путешествовали по окраинам России высокопоставленные лица. «План был начертан обширный. Сначала направиться в один угол выгона; потом, перерезав его площадь поперек, нагрянуть в другой конец; потом очутиться в середине, потом ехать опять по прямому направлению, а затем уже куда глаза глядят. Везде принимать поздравления и дары». Это одновременно пародия на всякого рода представительские путешествия властей, от которых нет никому и никакой пользы, а с другой стороны, путешествия Фердыщенко — та метафора пустоты градоначальнических действий, которая в разных вариантах и формах просто-таки пронизывает сатирический роман Щедрина. Градоначальники озабочены одним: как бы не походить на предшественников, оставить память о себе, пусть и отрицательную: одни ведут «войны за просвещение», другие — «войны против просвещения», один градоначальник вымостит мостовую, другой ее «размостит», как Негодяев, настроивший монументов из добытого таким образом камня... И, конечно, коли нет реальной деятельности, процветают любовные утехы, разрастаясь, например, в главе «Сказанье о шести градоначальницах» в жуткий, фантастический кошмар разгула власть предержащих. Так строится в романе Щедрина его главная мысль — об антинародности, реакционности, губительности для жизни общества правления ничтожных ставленников верховной власти. Недаром им даны значимые фамилии — Прыщ, Бородавкин, Негодяев. Индивидуализация, заостренная до предела, до гротеска, обнару-

живает полное отсутствие реальных личностей, торжество масок, марионеток, мнимостей зловещих и зловредных.

Вернемся к тексту и перечитаем некоторые наиболее характерные главы.

Галерея монстров-управителей в произведении начинается образом Органчика — Дементия Варламовича Брудастого, хотя в описи он значится восьмым. Прозрачный намек — он появился в Глупове в 1762 году. Ясно, что нетерпеливое ожидание этого деятеля жителями города было связано с переменами — крестьянской реформой, провозглашенной, как вы помните, в феврале 1861 года. Тем разительней контраст ожидаемого и прошедшего в реальности. Реформа подавалась русскими правителями как величайшее завоевание, и глуповцы в высшей мере оптимистично ждут прибытия нового начальника — новый, в их представлении, обязательно лучший. «Жители ликовали; еще не видав в глаза вновь назначенного правителя, они уже рассказывали об нем анекдоты и называли его «красавчиком» и «умницей». Поздравляли друг друга с радостью, целовались, проливали слезы, заходили в кабаки, снова выходили из них и опять заходили. В порыве восторга вспоминались и старинные глуповские вольности. Лучшие граждане собрались перед соборной колокольной и, образовав всенародное вече, потрясали воздух восклицаниями: «батюшка-то наш! красавчик-то наш! умница-то наш!»

Так соединились здесь начальстволюбие как таковое и либерализм. Знаменитое щедринское слово «начальстволюбие» означает рабскую привычку путать истину с убеждением, что тот, кто наверху, — всегда прав и мудр. Прочтите с этой точки зрения весь роман «История одного города» и увидите, что через множество эпизодов и характеристик проходит печальная история существования и кризиса глуповского начальстволюбия. Самая первая и одна из самых впечатляющих глав в этом отношении как раз «Органчик». На ее примере лучше всего проследить, как именно рождается, обогащается, развертывается образ-понятие.

Всем, конечно, знакомы выражения «пустой малый», «пустая голова». Но никто, разумеется, не понимает их буквально. А вот М. Е. Салтыков-Щедрин силой образного воображения писателя и читателя буквализирует расхожие выражения. Автор вкладывает в пустую голову механизм говорящей куклы, произносящей лишь два слова. Но не «папа» и «мама», а... «не потерплю!» и «разорю!». Разве мало было в щедринские, да и позднейшие времена градоначальников и просто начальников, которые управляли только угрозами и взысканиями. Перед нами не просто реализация метафоры, а реализация действенная. Затем происходит событийное приращение: если на плечах у человека механизм, то он может ведь и сломаться? Что и происходит в главе «Органчик». В один прекрасный весенний день Дементий Варламович Брудастый «по очереди обошел всех обывателей и хотя

молча, но благосклонно принял от них все, что следует. Окончивши с этим делом, он несколько отступил к крыльцу и раскрыл рот... И вдруг что-то внутри у него зашипело и зажужжало, и чем более длилось это таинственное шипение, тем сильнее и сильнее вертелись и сверкали его глаза. «П...п...плю!» наконец вырвалось у него из уст... С этим звуком он в последний раз сверкнул глазами и опрометью бросился в открытую дверь своей квартиры». Непринужденно и легко автор разворачивает и другие звенья сюжетной цепочки, следующие действия сатирической комедии. Сломанные вещи чинят, и... градоначальническая голова тайно уносится к часовых дел мастеру. Но тайна просачивается в город. И вот уже взволнованные обыватели (один из них увидел в окне часовщика Байбакова градоначальническую голову, окруженную слесарным инструментом) задают ученому человеку — зрителю народных училищ вопрос: «Бывали ли в истории примеры, чтобы люди распоряжались, вели войны и заключали трактаты, имея на плечах порожний сосуд? Зритель подумал с минуту и отвечал, что в истории многое покрыто мраком; но что был, однако же, некто Карл Простодушный, который имел на плечах хотя и не порожний, но все равно как бы порожний сосуд, а войны вел и трактаты заключал». Фантастика здесь переходит в иронию: нет, конечно, не было в истории человечества правителей с механическими головами, но вот похожие на них — были, имели «хотя и не порожний, но все равно как бы порожний сосуд». Такие переходы от фантастики к иронии постоянны в системе шедринского текста, и заинтересованный читатель легко их выделяет. В них своя особая художественная прелесть сатиры, одновременно разящей, беспощадной и тонкой, многоакцентной, рассчитанной на умного читателя. Итак, текст «Истории одного города» динамичен вдвойне: развивается сатирическая мысль писателя и развивается, разворачивается сама материя образа.

Так будет во всех главах романа. «История одного города» состоит из глав, вполне законченных. Они могут быть восприняты вами и как самостоятельные произведения малой сатирической формы, где все завершено по мысли и по форме, поставлено на свои места.

Салтыков-Шедрин — писатель страстный, заражающий нас силой своего гнева. И несомненно, от комедийного, игрового, фольклорно-просторечного начала романа к его концу меняется эмоциональное звучание целого. От шутки и насмешки — к издевке над тупой рьяностью верхов и к все большему сочувствию низам. Исключительно удалась в этом отношении последняя часть — глава об Угрюм-Бурчееве.

На первый взгляд, он как будто менее нелеп и фантастичен, чем Брудастый или Прыщ,— живое существо, не механическая кукла. Но... какое существо! Отступая от преобладающей стилистики саркастического комизма, писатель создает впечатление подавленности, ужаса и объясняет его природу. Перед нами «чи-

стейший тип идиота, принявшего какое-то мрачное решение и давшего себе клятву привести его в исполнение». Оказывается, пустота, о которой мы говорили выше, вспоминая другие главы романа «История одного города», — это еще не самое страшное. Страшнее — одержимость, лишенная всяких следов человечности. Вот именно такой одержимый предстает в этой главе перед нами. «Если бы, вследствие усиленной идиотской деятельности, даже весь мир обратился в пустыню, то и этот результат не устрасил бы идиота. Кто знает, быть может, пустыня и представляет в его глазах именно ту обстановку, которая изображает собой идеал человеческого общежития?»

Глуповские градоначальники время от времени сочиняли разные законы, указы, инструкции, например, устав «О благовидной всех градоначальников наружности», «Устав о свойственном градоправителю добросердечии» и т. д. Как правило, документы эти смехотворны, но достаточно невинны. Что же касается Угрюм-Бурчеева, то он в своей деятельности выступил как теоретик, создатель «систематического бреда». Вот и еще одно отвлеченное понятие-образ в «Истории одного города» наряду с «начальствлюбием». «Систематика» — слово, относящееся к прогрессу, к науке. В XIX веке оно однозначно воспринималось только в контексте блага человечества: ведь научных открытий, которые угрожали бы миру, тогда еще не было. Впрочем, и порох, изобретенный в незапамятные времена, однозначно благом уже не был...

И все же в угрюм-бурчеевском «систематическом бреде» Салтыков-Щедрин изобразил и открыл для нас нечто по-новому угрожающее — воинственно внедряемые бесчеловечные социальные эксперименты, реакционную теорию «нивелиаторства» — всеобщей уравниловки. Отталкиваясь от реальных военных поселений, вводившихся реакционнейшим министром Аракчеевым (вторая часть фамилии градоначальника созвучна его фамилии), Щедрин изобразил, как его ужасающий персонаж решил превратить целый город в поселение — в казарму. «Все дома окрашены светло-серою краской... В каждом доме живут по двое престарелых, по двое взрослых, по двое подростков, по двое малолетков, причем лица различных полов не стыдятся друг друга... Присутственные места называются штабами, а служащие в них — писарями. Школ нет, и грамотности не полагается; наука числ преподается по пальцам...» Все яркое, естественное, живое, индивидуальное, не входящее в эти схемы, Угрюм-Бурчеев твердо решил истребить. Подавив в людях всякую способность к самобытности и самостоятельности, он объявил войну самой природе. Оказалось, например, что, разорив и славя дом прежней постройки, он все же не усмирил реку, издавна памятную жителям. «По-прежнему она текла, дышала, журчала и извивалась; по-прежнему один берег ее был крут, а другой представлял луговую низину, на далекое пространство заливаемую, в весеннее время, водой». Редкий случай в сатире —

перед нами пейзаж. Но, разумеется, он иной, чем у Тургенева или Некрасова. Главное здесь — не детальное изображение конкретных примет природы: у какой реки нет высокого и более низкого берега, например? Главное здесь река как символ жизни. И мы вправе вспомнить, что вода вообще — устойчивый образ в народном сознании — это начало вечное, живительное, щедрое к человеку. Сколько песен, старинных и новых, построено на сравнении человеческой жизни, отдельной судьбы с жизнью реки! Главное для писателя в этой реке, конечно же, то, что она «текла, дышала, журчала и извивалась», как бы дразня ненавистника всего естественного и живого, чем прославился Угрюм-Бурчеев — любитель исключительно прямых линий.

Чего только не было предпринято, чтобы усмирить непокорную реку: заваливали ее мусором и навозом, вбивали сваи... «Но слепая стихия шутя рвала и разметывала наносимый ценою нечеловеческих усилий хлам и с каждым разом все глубже и глубже прокладывала себе ложе». Стихийный бунт природы оказался поддержанным в конце концов и людьми, разглагольствующими в злое главное — что это в конечном итоге «простой идиот, который шагает все прямо и ничего не видит, что делается по сторонам...». Чашу переполнил приказ о повсеместном назначении шпионов. И вот... Но мы не узнаем, что случилось вслед за этим, как не узнали в поэме Некрасова «Кому на Руси жить хорошо» никаких подробностей о бунте в деревне Бездыханьево, в связи с которым пострадал Ермил Гирин. Посетовав, что «тетрадки, которые заключали в себе подробности этого дела», исчезли летописец сообщит лишь о конечном эпизоде правления Угрюм-Бурчеева. И мы еще раз убедимся, как много может сказать в сатирическом произведении символически-обобщенный образ. Перед нами вроде бы явление природы — «не то ливень, не то смерч». Автор показывает своеобразную одушевленность этой карающей силы... Во всяком случае, летописец Глупова истолковал ее именно так, связав ее и с возмущением глуповцев, и с чем-то стоящим над ними. Видимо, какие-то глубинные силы жизни вмешались в глуповскую историю, поразив всех «неслыханным зрелищем». «Север потемнел и покрылся тучами; из этих туч нечто неслось на город: не то ливень, не то смерч. Полное гнева, оно неслось, бурвя землю, грохоча, гудя и стняя и по временам изрыгая из себя какие-то глухие, каркающие звуки... Оно близилось, и по мере того как близилось, время останавливало бег свой».

Не очень это все привычно было для искусства XIX века, еще не знавшего относительности времени по Эйнштейну. Еще не открывшего драматическую истину: казавшаяся бесконечной жизнь может прекратиться, если выйдут из повиновения громадные разрушительные силы, находящиеся в руках человечества, в том числе во власти «фантазеров», подобных Угрюм-Бурчееву. Кажется, из свидетельства летописца, что правящий идиот позднее всех понял опасность, угрожающую и ему. Итак:

«Оно близилось, и по мере того, как близилось, время останавливало бег свой. Наконец земля затряслась, солнце померкло... глуповцы пали ниц. Неисповедимый ужас выступил на всех лицах, охватил все сердца.

Оно пришло...

В эту торжественную минуту Угрюм-Бурчеев вдруг обернулся всем корпусом к оцепенелой толпе и ясным голосом произнес: — Придет...

Но не успел он договорить, как раздался треск, и бывший прохвост моментально исчез, словно растаял в воздухе. История прекратила течение свое».

Какая история? Угрюм-бурчеевская? Или шире — вообще глуповская? Ведь начались события «через неделю» после их бунта по поводу назначения шпионов? Тогда почему так мрачно окрашен этот последний эпизод? Не предупреждение ли это всем, кто плохо еще изучает глуповскую историю?





В испытаниях войной и миром

Читали ли вы «Войну и мир»? Вспомните, приходилось ли вам когда-нибудь отвечать на этот вопрос или слышать его обращенным к другим людям? Конечно, да. «Войну и мир» целиком или страницы, главы этой уникальной книги читали все. Кто в детстве, в школе, кто в более позднее время, а самые глубокие почитатели классики всю жизнь возвращаются к неповторимым страницам Л. Толстого, берут в руки снова и снова то один, то другой из четырех его томов. Однако в ответ на вопрос: «Хорошо ли ты знаешь этот роман Толстого?», мы не часто услышим утвердительное: «Да!» Не из-за одной лишь естественной скромности такое «да» — редкость.

Более чем какой-либо другой из классических романов, роман «Война и мир» необъятен в своем образном содержании. Многомерны человеческие характеры, судьбы, ситуации, эпизоды, соединенные в единую и непрерывную цепь размышлений о нашей истории, о фундаментальных законах русской национальной жизни и человеческого бытия. Не одна, а две эпохи нашли свое удивительно глубокое отражение в романе Толстого — время жизни героев и время создания романа. О взаимоотражении этих двух эпох очень хорошо сказал литературовед С. Г. Бочаров *, подчеркнув, что новизна периода 60-х годов XIX века в русской социальной и общественной жизни, периода, когда «все переверотилось», помогла писателю по-особому глубоко передать новизну и переломность событий первых десятилетий века.

Мы можем добавить к этому, что каждый новый, значительный период нашей национальной исторической жизни бросал

* Работа С. Г. Бочарова «Война и мир» Л. Н. Толстого» опубликована в кн.: Три шедевра русской классики. — М., 1971, или Бочаров С. Г. Роман Л. Н. Толстого «Война и мир», — М., 1978.

дополнительный свет на однажды созданное и вполне завершенное толстовское эпическое полотно. Так было в момент Октябрьской революции, Великой Отечественной войны, так происходит и сегодня, в ответственной борьбе за мирное будущее человечества.

Кроме настроя на свободное наслаждение страницами книги, ее «собранием пестрых глав», нужна и какая-то руководящая нить, помогающая сконцентрировать сотни деталей вокруг главной непрерывно развивающейся мысли.

Пожалуй, можно выделить два основных подхода к такому целостному чтению романа. Первый из них — следование мыслию за судьбами нескольких сквозных героев, с которыми мы знакомимся в первых же главах книги. Ведь о гостях Анны Павловны Шерер — фрейлины двора Александра Первого, вернее, фрейлины вдовствующей императрицы Марии Федоровны — о князе Василии Курагине и его взрослых детях, о Болконском и его жене, о Пьере Безухове, об Анне Михайловне Друбецкой, а затем обо всей семье графа Ростова, о Борисе Друбецком, Берге и еще многих персонажах мы будем помнить на протяжении всех четырех томов. Как и в других знаменитых русских романах XIX века — «Евгении Онегине», «Герое нашего времени», «Рудине», в «Войне и мире» перед нами особенно подробно развернется история нескольких молодых людей. Откроются их мечты, увлечения, дружбы, любви, их познание жизни в ее как самых простых, обыденных, так и в самых сложных, драматических проявлениях. Столь заметная роль именно молодых героев в книге Толстого рождает особую притягательность, обаяние книги.

Вы, конечно, уже в первых главах почувствовали психологическую изобразительную динамику тех страниц, которые посвящены молодым. Не входит, а вбегает в гостиную в день своих именин Наташа Ростова. В стремительном ритме, то отдаляясь, то взаимно сплетаясь или контрастируя, движутся судьбы, события жизни Николая, Пети, Бориса и — более взрослых — Андрея, Пьера, Василия Денисова, Долохова, Анатолия Курагина, даже самоуглубленной, одинокой поначалу княжны Марьи Болконской, которая обнаружила в себе незаурядную энергию и неутомимость в момент, когда на нее легла ответственность за судьбу Николушки, других близких людей.

Прочтя роман, вы запомните этих героев Толстого на всю жизнь — столь велико мастерство создания индивидуального характера в этой книге. Сотни отдельных эпизодов, впечатлений, переживаний, мыслей сплетутся в неповторимое единство. Многоцветье, многоголосье повествования сделают вас участниками эпохи, сегодня уже исторически отдаленной от нас, но нам бесконечно интересной.

Эпоха 1812 года, как и эпоха Петра I, по мысли В. Г. Белинского, создала истоки всего самого значительного в русской истории, в русском национальном характере. Л. Н. Толстой,

рассказывая о своих героях, раскроет нам и атмосферу жизни их семей: в XIX веке и дворянские, а не только крестьянские семьи были большими, разветвленными. Русский семейный быт включал множество контактов, встреч, традиционных обрядов, праздников, развлечений. Тщательно выписан внешний облик героев, узнаваемо-устойчивый и одновременно меняющийся с годами их жизни, столь зримый, связанный с вещным миром романа, его материальными приметам. Комнаты и парки, платья и мебель, как на старинных портретах, чудесно гармонируют здесь друг с другом, создавая многоцветный облик реальной жизни. Он, казалось бы, складывается из случайных частных. Но они истинно необходимы, чтобы создать ту иллюзию живой жизни, которую так ценили у Толстого В. И. Ленин, А. М. Горький, А. П. Чехов и великое множество читателей разных времен. Вы, конечно, помните, например, огромную цветочную кадку, встав на которую Наташа просит Бориса Друбецкого поцеловать ее, а он серьезно отвечает, что будет просить ее руки, когда ей исполнится 16 лет... Помните и куклу, которую держит в руках Наташа на своем первом «любовном свидании». А сундук в углу одного из незаметных уголков ростовского дома, сидя на котором, они поверяли друг другу самые сокровенные сердечные тайны? Или деталь совсем из другой, но тоже запоминающейся атмосферы старого дома смертельно больного графа Безухова — мозаичный портфель с завещательным письмом, который столь безобразно рвут друг у друга кандидаты в наследники умирающего и который многое, слишком многое определит затем в судьбе Пьера. История пронизывает быт, откладывая свой отпечаток на всем. Не потому ли сегодня так велик интерес к предметам прикладного искусства, сохранившим печать далеких лет?

* * *

Через каждую из личных судеб персонажей, которая предстанет перед нами столь детально и зримо, пройдут по-своему все драматические события большой русской истории 1805—1812 годов, усложнив, а во многом и по-разному высветив человеческие качества и общественное самосознание всех этих людей. Конечно, читатель примет ближе к сердцу и сознанию образ того из героев, кто наиболее увлечет его. Однако все так органично переплетено у Толстого, что любой из них поведет нас в глубь всего человеческого многоголосья, ибо в отличие от произведений Пушкина, Тургенева, Гончарова это произведение отмечено чертами эпопеи, создает образ целого народа, нации как таковой.

Может быть, сегодня, на исходе XX века, толстовское человеческое сообщество будет иногда казаться нам странно суженным. Здесь так часты случайные встречи, даже на войне, например, Николая Ростова и Болконского, Денисова и Пети,

Пьера и Долохова... Тяжелораненого Андрея Болконского привезут по чистой случайности не куда-нибудь, а в дом Ростовых в момент их отъезда из Москвы. И в самый день отъезда карету Ростовых на одной из центральных улиц встретит Пьер Безухов, только что купивший оружие — пистолет и кинжал, чтобы лично казнить Наполеона, чьи войска вот-вот вступят на улицы Москвы. Все эти совпадения не случайны в мире Толстого. Они нужны писателю для того, чтобы художественно осмыслить общность судеб, устойчивые, реальные связи действительности.

Именно на осмыслении всех этих пересечений, совпадений, контрастов, даже парадоксов, рождается, держится, развивается мысль писателя. Мысль пытливая, взыскательная, тревожная, стремящаяся в малом и случайном разглядеть, обнаружить законы бытия целого общества, народа, нации, человечества. А ведь оно состоит из людей. Из мира каждой личности, пусть такой юной, как Петя Ростов, или такой открытой, простодушной, как «дядюшка» — дальний родственник Ростовых, участник коллективной охоты, появившийся всего на нескольких страницах второго тома.

Толстой удивительно демократичен как художник: важные для всего романа, обобщающие мысли и оценки с одинаковым вероятием могут встретиться у него и в главе о свидании двух могущественных императоров — Наполеона и Александра I, и в главе о первом бале Наташи Ростовой или в описании поездки молодежи на святках к соседке-помещице.

Однако, может быть, читателю важнее следить не за судьбами персонажей, а более всего за авторской мыслью, за ее ключевыми поворотами, диалектикой, за ее особой, не сразу открывающейся «драматургией»? Да, и такой путь правомерен, и сам Лев Николаевич узаконил его, оставив нам крылатую фразу о том, что в «Анне Карениной» он любил «мысль семейную», а в «Войне и мире» — «мысль народную».

Если идти этим путем, тогда главы первой части первого тома при всей их живости, увлекательности, важности для последующих отношений героев — это лишь подступ к настоящему событию, к новым интересным людям, мужеством, самоотверженностью, храбростью и скромностью которых делается все главное на свете. Вслед за князем Андреем мы, читатели, перенесемся из уютного дома молодых Болконских в центр военных событий. На смотре русской армии Кутузовым произойдет впечатляющая встреча его с рядовыми армии, и впервые запомнится читателю то замечательное единство знаменитого полководца суворовской школы и его солдат, которое сыграет такую огромную роль в решающие дни сражения с Наполеоном в глубине России. Показывать большое через малое — этот закон толстовского повествования хорошо просматривается в эпизоде. Вчитайтесь в его детали. Кутузову претит парадность встречи, он хочет видеть армию в походном состоянии, в реальном ее

положении. И солдаты воодушевлены не только похвалой полку, но именно этим вниманием.

Если этот эпизод смотря на марше дан сравнительно бегло, то Шенграбенское и затем Аустерлицкое сражения читателю откроются во многих подробностях. Мы увидим их глазами главных героев романа и прежде всего через восприятие князя Андрея Болконского. «Мысль народную» мы начнем постигать через его опыт и вместе с ним, ощущающим враждебность к тем штабным офицерам, для которых происходящее в самый канун тяжелых для русской и союзных армий событий еще чужая игра, повод для штабных интриг и злословья. Да, в те дни далеко еще не всем открывалось истинное понимание роли русской армии в ее противостоянии наполеоновскому стремлению к мировому господству, ее положение в столь ненадежном союзе, как австрийский. И самому Андрею Болконскому предстояло самостоятельно пережить истинный драматизм событий, осмыслить случившееся.

Положение личного адъютанта Кутузова, посланного для связи в самую горячую точку Шенграбенского сражения, создает для Болконского возможность воочию увидеть и оценить все происходящее. Он убеждается, сколь уязвимы могут быть даже самые совершенные распоряжения такого полководца, как решительный и умный Багратион, без умелости, мужества, инициативы тех младших офицеров и солдат, кто держит оружие в руках, лицом к лицу встречаясь с неприятелем. Уже в первом томе романа Толстой проводит четкий раздел между теоретиками, людьми штабов и канцелярий, и теми, на ком лежит главная тяжесть войны.

Болконский видит настроение солдат батареи капитана Тушина накануне боя — серьезность их подготовки к неизбежному, грозному. Все, что было психологической подготовкой к бою, в чем закрепился нелегкий опыт простого солдата, сыграет истине решающую роль в сражении. «Прикрытие, стоявшее подле пушек Тушина, ушло по чьему-то приказанию в середине дела; но батарея продолжала стрелять и не была взята французами только потому, что неприятель не мог предполагать дерзости стрельбы четырех никак не защищенных пушек. Напротив, по энергичному действию этой батареи он предполагал, что здесь, в центре, сосредоточены главные силы русских, и два раза пытался атаковать этот пункт, и оба раза был прогнан выстрелами одиноко стоявших на этом возвышении четырех пушек».

В обстановке этого страшного боя с его неожиданностями и кровавыми потерями капитан Тушин сохраняет глубоко человеческие черты. Севастопольский опыт боевого русского офицера, неприязненно относившегося ко всякой нарочитости и позе, помогает Л. Н. Толстому подчеркнуть «неловкие движения» Тушина и даже «слабый, тоненький нерешительный голосок», которым он отдает приказания. Из-за полной отдачи себя бою,

«вследствии... страшного шума, гула, потребности внимания и деятельности Тушин не испытывал ни малейшего чувства страха, и мысль, что его могут убить или больно ранить, не приходила ему в голову».

Здесь и далее с каждой новой батальной сценой мысль о цене солдатского героизма, верности долгу будет сопровождать изображение народа на войне.

Чтобы утвердить в качестве главенствующей «мысль народную», Толстой стремится показать огромное множество разнообразных военных ситуаций во всех четырех томах эпопеи: переходы, отступления, ночевки в открытом поле, длительные и кровавые сражения, расплата за ошибки командиров, усталость и голод, наконец, то безмерное напряжение всех человеческих сил, которое, как это было в Бородинском сражении, кажется почти невероятным. Автор «Войны и мира» проведет нас через ужасы расстрела пленных в неизвестной, захваченной наполеоновскими войсками Москве, расскажет о предельном напряжении последних месяцев войны, когда в ходе контрнаступления русской армии ряды воюющих с обеих сторон уменьшались с катастрофической быстротой.

Около 600 персонажей участвуют в событиях романа Толстого, причем все эпизоды соединены в единую эпическую картину. Толстой создал уникальный в мировой литературе образ войны во всей необъятности ее сторон и человеческих состояний, зрительно, рельефно найдя для каждого ее участника достоверные индивидуальные черты поведения в самых разных ситуациях.

Закрывая последние страницы каждого из томов «Войны и мира», проверьте себя, какими и в какие минуты вы мысленно представляете Тушина и Тимохина, Николая Ростова и Василия Денисова, Долохова и Тихона Щербатова, безмянных солдат батареи Раевского, партизан, освободивших Пьера и других пленных, солдат-пехотинцев, перед которыми держит речь Кутузов, поздравляя с победой над наполеоновским нашествием, с полным разгромом противника. Всюду здесь, как и при изображении Кутузова и Багратиона, Дохтурова и Коновницына, Барклая де Толли, русского генералитета и штаба, перед нами не статичные описания, а запечатленное действие каждого. Так из множества частных событий складывается живая движущаяся панорама.

Роман «Война и мир» далеко не всеми был принят сразу, вызывал споры современников. Однако всем было ясно, что Толстой, как истинный художник, отразил события 1812 года, показал их народный, общенациональный характер. опережая историков, философов XIX и XX веков, Толстой, в сущности, отразил феномен мировой войны, подняв в самом повествовании и в философском эпилоге проблему войны и мировой истории, войны и человечества. Именно этот замысел определит важнейшие ак-

центы в изображении Наполеона, Кутузова, Александра I, всей массы исторических и вымышленных персонажей.

Особую значимость роман получил благодаря трем взаимопроникающим преломлениям событий — трем точкам зрения. Это позиция автора-повествователя, укрупняющего частное и единичное до общезначимого, случайное до закономерного, взгляд князя Андрея с его зрелым, острым, независимым умом и эмоциональное восприятие Пьера — более наивного и молодого, способного на бесконечный поиск истины.

Соединение этих трех точек зрения — автора, Андрея Болконского и Пьера Безухова в каждой из частей «Войны и мира» предстает в особых сочетаниях, незаметно окрашиваясь впечатлениями других персонажей. Авторской позиции свойствен аналитизм философа, историка, опыт психолога. Мы замечаем, конечно, что князь Андрей умеет и любит формулировать свои наблюдения и суждения остро, категорично, как бы итогово. Эта же категоричность, почти резкость в разговорах с близкими: «Никогда, никогда не женись мой друг...» (Пьеру); «Этого вы могли мне и не говорить» (отцу, напутствующему Андрея перед отъездом в армию пожеланиями не только здоровья, но и честной службы); «Мы или офицеры, которые служим своему царю и отечеству и радуемся общему успеху и печалимся об общей неудаче, или мы лакеи, которым дела нет до господского дела» (офицеру Несвицкому); «Для меня на завтра вот что: стотысячное русское и стотысячное французское войска сошлись драться, и факт в том, что эти двести тысяч войска дерутся, и кто будет злей драться и себя меньше жалеть, тот победит. И хочешь, я тебе скажу, что, что бы там ни было, что бы ни путали там сверху, мы выиграем сражение завтра. Завтра, что бы там ни было, мы выиграем сражение!» (Пьеру в канун Бородина).

По контрасту с завершенностью мысли Болконского, часто прозорливой и глубокой, точка зрения Пьера выглядит, напротив, размыто, иногда парадоксально, представляя собой процесс, а не итог, молодое восприятие Пьера обогащает текст повествования не логикой, а эмоциями, энергией личностного проникновения в скрытые законы жизни. Вот «голос» Пьера в диалоге в момент ответственный и волнующий для него, когда случайно встреченным Ростовым, Наташе, он сообщает о решении остаться в Москве, куда вступает Наполеон:

«— Что с вами, граф,— спросила удивленным и соболезнующим голосом графиня.

— Что? Что? Зачем? Не спрашивайте у меня,— сказал Пьер и оглянулся на Наташу, сияющий, радостный взгляд которой (он чувствовал это, не глядя на нее) обдавал его своей прелестью.

— Что же вы, или в Москве остаетесь? — Пьер промолчал.

— В Москве? — сказал он вопросительно.— Да, в Москве. Прощайте.

— Ах, желала бы я быть мужчиной, я бы непременно осталась с вами. Ах, как это хорошо! — сказала Наташа. — Мама, повольте, я останусь».

Незавершенность внутреннего состояния Пьера, открытость, противоречивость его реакций мы встречаем не только там, где писатель дает возможность видеть и слышать Пьера в общении с другими, но и в моменты его уединения. Так, на второй же день после встречи с Ростовыми, проснувшись в чужой квартире, куда он переселился из дома, Пьер, оставшийся для личного отмщения Наполеону, охвачен чувством безнадежности. «Ему вдруг представилось, что все теперь кончено, все смешалось, все разрушилось...» Соответственно непрерывному движению сюжета каждый раз окрашивается и авторское повествование, впитывая в себя особенности видения Пьера, Андрея, Кутузова, Наполеона, других персонажей. Меняя формы изображения, тяготея то к развернутым описаниям, то к рассуждениям, авторская речь существенно различается даже в разных фрагментах одного и того же тома: в главах, посвященных мирной жизни Москвы, Петербурга, Лысых гор, Отрадного, — она одна, в главах о войне — другая. От тома к тому растет напряжение авторской мысли, усиливается, углубляется ее анализ, обостряется полемика Толстого не только с поверхностными наблюдателями событий, но и с военными специалистами, учеными-историками, оказавшимися неспособными оценить глубину и самобытность военного таланта Кутузова, отдать должное патриотизму и мужеству русского народа и армии, задуматься над объективными законами бытия.

Широте и самобытности авторской идеи, ее активной роли в организации пластического повествования способствует общая композиция эпопеи, над которой Л. Н. Толстой работал долго, меняя и совершенствуя первоначальные замыслы.

* * *

Первый том романа «Война и мир» с его живыми, запоминающимися эпизодами, вводящими почти всех действующих лиц, — это в масштабе всего замысла, по существу, книга предварений. Лишь самые первые жизненные шаги делают молодые герои — Наташа, Николай, Соня, княжна Марья, Берг, Друбецкой. Силой традиции, внешней необходимости, подчиняясь нравам среды и света, живут не только Ипполит, Элен, Анатолий Курагин, но и Долохов, и вошедший в круг «золотой молодежи» Пьер Безухов. Словно государственную службу, ведут повседневное светское общение такие люди, как князь Василий Курагин и Анна Павловна Шерер, а они формируют общественное мнение, впрочем, целиком управляемое царствующим домом. Не потому ли фальшивые манеры просто приросли к князю Василию? А салон Шерер, несмотря на присутствие в нем знаменитостей и «цвета общества», похож на мастерскую с механиче-

ски жужжащими веретенами-голосами? Здесь все настолько отлажено хозяйкой, что живая мысль и искренний голос пугают возможностью разлада с заданной «программой». Наиболее любимы здесь те, чья человеческая сущность, кажется, создана, чтобы украшать эту мнимую жизнь. Вот почему деланная непринужденность маленькой княгини, плоские анекдоты Ипполита Курагина и декоративная красота его сестры Элен так неотъемлемы от самого духа гостиной Анны Павловны.

Инерцией давно сложившегося домашнего ритуала отмечена и жизнь в Лысых горах — имени князя Николая Андреевича Болконского, хотя в отличие от Курагиных, Шерер князь — человек самостоятельный, фрондирующий, презирующий светскую суету и придворный карьеризм. Даже приезд беременной жены князя Андрея не в силах изменить заведенных здесь порядков, властного давления хозяина Лысых гор на всех остальных, в особенности на княжну Марью, все дни которой расписаны деспотичным отцом по часам и минутам.

Что же касается деловой жизни, в особенности армии, то иерархия государственного устройства и система придворных отношений сказываются здесь с особой отчетливостью. Умудренный полководческим искусством Кутузов против собственного желания вынужден начать Аустерлицкое сражение, ибо того хочет государь император Александр I. Вышние дворцовые ритуалы позднее, уже в канун вторжения Наполеона в Россию, играют роковую роль: осложняют подготовку к неизбежной войне, сковывают действия военачальников, создают в армии обстановку схоластики и парадности. Живым, думающим людям, таким, как Андрей Болконский, внутренне все труднее действовать в этой непроницаемой атмосфере. И даже высшее, на что способен человек — воинский подвиг, оказывается ничего не решающим, воспринимается как красивая подробность того «театра войны», главными фигурами которого являются Александр I и Наполеон Бонапарт.

Именно так воспринимает Наполеон, объезжающий после выигранного сражения, неподвижного Болконского с древком знамени в руках: «Вот прекрасная смерть». Да, не только итогом пережитого на Праценской горе во время Аустерлицкого сражения, но итогом всей прожитой неистинной жизни стало прозрение раненого, слабеющего Болконского при виде высокого неба с тихо ползущими по нему облаками, эта картина оказалась сильнее впечатления от самого Наполеона: «Как же я не видал прежде этого высокого неба? И как я счастлив, что узнал его наконец. Да! все пустое, все обман, кроме этого бесконечного неба. Ничего, ничего нет, кроме его».

Согласен ли сам автор со словами Болконского, произнесенными про себя, в момент, когда его оставляет сознание? И да, и нет... Да, потому что в первом томе романа нет героя, уже в 1805 году более глубоко заглянувшего в сложные сплетения, перипетии и противоречия личного и общего, мира и войны. Ге-

роя, самой своей натурой, личностью впечатляюще утверждающего подлинное человеческое достоинство. Однако личное, национальное, народное еще не выявились пока в своей самой большой глубине и истине, не обнаружили свои высшие возможности («Ничего, ничего нет...»). Но растворенно они уже существуют во всем лучшем, естественном, человеческом, о чем повествует автор и что раскроется в своей значительности в следующих томах романа.

Многие главы второго тома, разнообразные, богатые психологическим содержанием, углубленным рассмотрением новых обречений, переживаний, мыслей всех главных героев повествования, широко комментировались знатоками романа, критиками и литературоведами*. Однако не так уж часто эти главы рассматриваются как компонент целого, слагаемое сюжета-мысли всего многотомного произведения Толстого. А между тем именно второй и третий тома «Войны и мира» несут в себе обобщенный, целостно-противоречивый реалистический образ действительности с ее полюсами жизни и смерти, мира и войны, истины и игры.

Целые шесть лет жизни вместил в себя второй том, и за это время расцвели и повзрослели его главные герои. Окунулись в гущу жизни, открыли в ней близкое себе, встали перед необходимостью коренных перемен в своей судьбе, приблизились к новой грозной полосе в жизни родины — к войне 1812 года.

Связанные по принципу контраста, как противоположно начинаются две эти книги романа, два центральных тома, сталкивающие мирную жизнь и войну! Картиной бесконечно полного счастья, чистой радостью встречи с самыми любимыми людьми Николая, приехавшего в отпуск, открывается второй том. Толстой, великий мастер изображения поэзии обыкновенных, повседневных отношений, кажется, превосходит здесь самого себя, погружая нас в атмосферу встречи с молодым счастливым офицером. Не успел он добежать до гостиной, как «что-то стремительно, как буря, вылетело из боковой двери и обняло и стало целовать его. Еще другое, третье такое же существо выскочило из другой, третьей двери; еще объятья, еще поцелуи, еще крики, слезы радости. Он не мог разобрать, где и кто папá, кто Наташа, кто Петя. Все кричали, говорили и целовали его в одно и то же время. Только матери не было в их числе — это он помнил.. Соня, Наташа, Петя, Анна Михайловна, Вера, старый граф обнимали его; люди и горничные, наполнив комнаты, приговаривали и ахали. Петя повис на его ногах.

— А меня-то,— кричал он.

Наташа, после того как она, пригнув его к себе, расцеловала все его лицо, отскочила от него и, держась за полу его венгерки, прыгала, как коза, все на одном месте и пронзительно визжала.

* Помню книг С. Бочарова, Н. Долинной, о которых шла речь или пойдет дальше, назовем книгу В. Хализева и С. Кормилова «Роман Л. Н. Толстого «Война и мир» (М., 1983).

Со всех сторон были блестящие слезами радости любящие глаза, со всех сторон были губы, искавшие поцелуя».

И совсем в ином ключе начинаются первые страницы третьего тома романа: «С конца 1811 года началось усиленное вооружение и сосредоточение сил Западной Европы, и в 1812 году силы эти — миллионы людей (считая тех, которые перевозили и кормили армию) двинулись с Запада на Восток, к границам России, к которым точно так же с 1811 года стягивались силы России. 12 июня силы Западной Европы перешли границы России, и началась война, то есть свершилось противное человеческому разуму и всей человеческой природе событие. Миллионы людей совершали друг против друга такое бесчисленное количество злодеяний, обманов, измен, воровства, подделок и выпуска фальшивых ассигнаций, грабежей, поджогов и убийств, которого в целые века не соберет летопись всех судов мира и на которые в этот период времени люди, совершавшие их, не смотрели как на преступления».

Может ли быть что-то более противоположное, чем два таких описания, разделенные не таким уж большим количеством страниц?! Но в том-то и значительность, масштабность толстовского повествования, что оно изначально нацелено на охват жизни в ее полюсах и кажущихся несовместимостях. После картин счастья и радости еще невероятнее те отступления от законов человечности, которые несет война. В преддверье того, что ожидает героев через шесть-семь лет, еще прекрасней высокие минуты гармонии и радости.

Не только Николай Ростов, но и многие другие персонажи второго тома романа не просто молоды, полны сил. Они на вершине счастливых обретений. И самый крутой перелом — от отчаяния, безысходности после ранения и смерти жены к обновлению — дано пережить Андрею Болконскому. В качестве самостоятельно мыслящего, нужного обществу человека он приглашен в новые государственные органы энергичным прогрессивным деятелем Сперанским. Помолодевший, неузнаваемый даже для близких, князь Андрей счастлив встречей с Наташей сначала в именин Ростовых Отрадном, затем на петербургском балу. Он любим Наташей и получает согласие Ростовых на брак. Даже отсрочка свадьбы по условию старого князя Болконского на год, столь огорчившая невесту, не кажется ему серьезным осложнением.

Стремительный расцвет своей молодости испытывает Наташа. Толстой глазами разных людей, видящих ее в эту пору, дает почувствовать, как впечатляет ее внутренняя и внешняя красота. Эпитет «красивая» не сходит с этих страниц по отношению к ней. Особенно ясно видят изменения в ней ее брат Николай и Пьер, бескорыстно разделяющий счастье своего друга Болконского. Вспомним маленький эпизод встречи в доме семейства Бергов, вскоре после памятного бала. «Пьеру за бостонным столом пришлось сидеть против Наташи, и странная перемена, про-

исшедшая в ней со дня бала, поразила его. Наташа была молчалива и не только не была так хороша, как она была на бале, но она была бы дурна, ежели бы не имела такого кроткого и равнодушного ко всему вида.

«Что с ней?» — подумал Пьер, взглянув на нее. Она сидела подле сестры у чайного стола и неохотно, не глядя на него, отвечала что-то подсевшему к ней Борису. Отходяв целую масть и забрав к удовольствию своего партнера пять взяток, Пьер, слышавший говор приветствий и звук чьих-то шагов, вошедших в комнату во время сбора взяток, опять взглянул на нее.

«Что с ней сделалось?» — еще удивленнее сказал он сам себе.

Князь Андрей, с бережливо-нежным выражением стоял перед нею и говорил ей что-то. Она, подняв голову, раздумяившись и, видимо, стараясь удержать порывистое дыханье, смотрела на него. И яркий свет какого-то внутреннего, прежде потушенного огня опять горел в ней. Из дурной сделалась такую же, какую она была на бале».

Тонкость психологического мастерства Толстого сказывается в романе и в том, как показано состояние разделенной счастливой любви Наташи в отсутствие Болконского, уехавшего за границу. В сценах в Отрадном, где Ростовы живут этой осенью и зимой, мы видим ее еще не на переломе от одной поры жизни к другой, а как бы в чудесном соединении двух возрастов: юной девушки, еще не утратившей своего прежнего детского обаяния, и — невесты, завтрашней женщины, уже предчувствующей новую глубину и красоту своей жизни. Не потому ли ей так понятна любовь немолодого уже («с семью усам») дядюшки — дальнего родственника Ростовых и Анисьи Федоровны. Оба они, дядюшка и Наташа, вдруг почувствовали желание выразить себя в русском танце, исполненном счастливо и весело после удачной, взбодлившей и сдружившей всех охоты. Счастье заразительно. И может быть, поэтому Николай Ростов испытывает особенную влюбленность в Соню, объяснившись ей в вечер святочного гулянья и решив говорить с матерью.

Способность сливаться с общим потоком жизни, с другими, которая отличает всех любимых героев Толстого, в сценах, где мы видим Ростовых в Отрадном, воплощена в лирическом проникновенном, зорком, детальном и объективном повествовании.

С другой стороны, писатель не дает нам забыть и о том, что в жизни всегда есть своя проза, тревоги, заботы. Финансовые дела графа Ростова оказываются совсем не блестящими, и на приезд старшего сына возлагались какие-то практические надежды: нужно урезонить разоряющего Ростовых управляющего. Во всей этой семейной ситуации любовь Николая к бесприданнице Соне совсем не желательна для старших Ростовых. Подспудно ощущается, что оттягивание свадьбы на год — это со стороны богатого и знатного Болконского-старшего знак недовольства выбором сына. Постепенно гаснут искры радости, вспыхивают огоньки тревоги, но как тонко ведет Толстой этот пере-

ход! Все пока лишь в области смутных предчувствий у Наташи. Того самого «страха», который и она, и другие с самого начала испытывали перед умным, красивым, знатным Болконским уже в первые дни петербургской встречи, сватовства, сближения со всем домом Ростовых... Даже уверенному в прочности своего чувства к Соне Николаю вдруг как-то тесно становится в доме, и он собирается в полк.

Уже не только «страх» и тревогу, а настоящее смятение испытывает Наташа от холодного приема ее как невесты в доме старого князя Болконского в разгар приготовлений к свадьбе.

И наконец, как нарушение всей гармонии, всего прежнего существования — внезапное и бурное ее увлечение Курагиным. Юную, с непривычной для большого света красотой девушку цинично вовлекают в жестокую светскую игру недобрые и праздные «сочувствователи» — бездушная Элен и позер Долохов. Так в ясный мир Ростовых ворвалось чуждое, иррациональное, грозящее. Мы ощущаем нервное и праздное состояние московского света, беспечно ведущего прежнюю жизнь совсем накануне событий приблизившейся вплотную войны. Отразить противоречивость, тревогу этих внутренних событий Толстой поручает самому чуткому, сердечно прозорливому из всех своих героев — Пьеру.

Посвященный вернувшимся из-за границы Болконским в драму разрыва с Наташей, в решение отказаться от всех своих планов, Пьер пытается отдать себе первый отчет в своих ощущениях. Встреча с Наташей вызвала у него взрыв любви и жалости к ней. И внезапно ее, свое и общее состояние помогает понять необычное зрелище — вид падающей кометы: «При въезде на Арбатскую площадь огромное пространство звездного темного неба открылось глазам Пьера. Почти в середине этого неба над Пречистенским бульваром, окруженная, обсыпанная со всех сторон звездами, но отличаясь от всех близостью к земле, белым светом и длинным поднятым кверху хвостом, стояла огромная яркая комета 1812 года, та самая комета, которая предвещала, как говорили, всякие ужасы и конец света. Но в Пьере светлая звезда эта с длинным лучистым хвостом не возбуждала никакого страшного чувства. Напротив, Пьер радостно, мокрыми от слез глазами смотрел на эту светлую звезду... Пьеру казалось, что эта звезда вполне отвечала тому, что было в его расцветшей к новой жизни, размягченной и ободренной душе». Сбудутся оба предчувствия и предсказания: и обещающее неисчислимыя бедствия, и то, что внезапно пронзило Пьера, одарив его надеждой и силой. Россия и мир подошли к порогу испытаний и перемен...

* * *

Да, именно книгой испытаний можно считать третий том «Войны и мира», в центре которого картины Бородинского сражения и вступления наполеоновских войск в Москву. Это бы-

ло испытание не только русской армии и русского народа, который участием в ополчении, в партизанской борьбе изменил характер войны, сделал ее коллективным подвигом защиты родины. Это было испытанием каждого русского чековика, всех, кто имел отношение к армии и государству, находился на службе у России.

Война 1812 года стала жестоким уроком и для самого Наполеона, начавшего вторжение с полной уверенностью в успехе кампании, в свои сорок два года чувствовавшего себя в расцвете сил и «военного гения». Мы берем эти слова в кавычки вслед за Толстым, который, нигде не ставя под сомнение уверенное мастерство владения Бонапартом армией, способность внушать безграничное доверие и воодушевление всем ее «двадцати языкам», тем не менее иронизирует над самим понятием «военный гений». Ибо оно противоречит основам человечности.

Разумеется, конкретно-исторические обстоятельства, предшествовавшие наполеоновскому вторжению в Россию, современная историческая наука осмысливает многостороннее и последовательнее, чем это было возможно в XIX веке. Даже для таких прозорливых мыслителей, как Л. Н. Толстой, изучивший все доступные ему мемуарные и другие источники и внесший принципиально новый вклад в понимание событий 1812 года. Глубже изучены специалистами-историками в наше время отношения между Англией и Францией, существо их экономического соперничества и политических взаимоотношений в контексте всей европейской ситуации начала XIX века.

Широкая торговля России с Англией была фактором, противостоящим экономическим притязаниям наполеоновской Франции и ее претензий на мировое господство. Так что, как видим, материал книги о явлении мировой войны уводит нас в самые различные социально-исторические грани эпохи.

В книгах советских историков, специально посвященных Наполеону Бонапарту, — в монографиях Е. В. Тарле, А. З. Манфреда и других углубленно раскрыт психологический и духовный путь Бонапарта от его активного участия в переломных событиях французской революции 1789—1793 годов до обретения титула императора, от уникального влияния его политики на всестороннее укрепление Франции в Европе и до превращения его как полководца в орудие крупной буржуазии уже в ущерб прямым национальным интересам Франции. Страна разорялась непрерывающимися военными кампаниями, теряла миллионы солдат и офицеров вдали от своих границ, и более всего — в России.

Толстой не академический историк, а художник. Указывая в авторских отступлениях, особенно в третьем томе на многие конкретные исторические факты как слагаемые огромных событий истории, ее непознанных процессов, упрощаемых современниками, он ищет образного эквивалента историческим реальностям. И в частности, таким свойствам личности Наполеона, как

сочетание в нем человека, перешедшего всякие границы самообольщения своей гениальностью, с ролью марионетки, простого орудия реальных сил, стоящих за ним. С первых страниц третьего тома все его духовное пространство организуется многозначной оппозицией фундаментальных образов — понятий «игра — жизнь». Не только поля сражений, по традиции именовавшиеся «театром военных действий», но всю жизнь, весь мир к моменту вторжения в Россию видит Наполеон как театр, где полновластно распоряжаются управляемые им силы. И не случайно поданные дарят ему в канун Бородинского сражения привезенный из Франции живописный портрет сына, играющего в бильбоке земным шаром. Этот символ обозначил в романе точку, с которой начинается ниспровержение легенды о всевластии «военного гения». Рядом с образами театра, игры встают такие развернутые, подготовленные всем содержанием романа образы, как народ, история, жизнь.

Толстой — глубокий и талантливый психолог. И образ «игры» применительно к Наполеону, игры во всевластие, в «обреченность на успех», как сказали бы в наше время, выступает прежде всего в психологических моментах самосознания и действий Наполеона начиная с первых дней вторжения в Россию. Творческая фантазия автора опирается здесь на множество источников, иногда прямо цитируемых Л. Н. Толстым. Но писатель настойчиво высказывает в тексте романа полемически заостренную, принципиально важную для него мысль. Это мысль о мнимости свободы отдельной личности, тем более — личности выдающегося деятеля истории. «В исторических событиях, — читаем мы, — так называемые великие люди суть ярлыки, дающие наименование событиям, которые, так же как ярлыки, менее всего имеют связь с самим событием.

Каждое действие, кажущееся им произвольным для самих себя, в историческом смысле не произвольно, а находится в связи со всем ходом истории и определено предвечно». Не будем сейчае комментировать философское содержание этой мысли Толстого, выраженной здесь столь категорично. Отметим лишь, что она является в романе своеобразной логической завязкой последующих действий, когда Наполеон 29 мая 1812 года выехал из Дрездена к армии по тракту на Позен, Торн, Данциг и Кенигсберг. Поведение Бонапарта изображается Толстым одновременно и как абсолютно произвольное, и как автоматически неостановимое: «Несмотря на то, что дипломаты еще твердо верили в возможность мира и усердно работали с этой целью, несмотря на то, что император Наполеон сам писал письма императору Александру... искренно уверяя, что он не желает войны и что всегда будет любить и уважать его, — он ехал к армии и отдавал на каждой станции новые приказания, имевшие целью торопить движение армии от запада к востоку...» Да, показывает писатель, армия продвигалась с запада на восток неотвратно. 10 июня Бонапарт догнал свою армию. А на другой день он

подъехал к Неману, чтобы осмотреть условия переправы. «Увидав на той стороне казаков (les Cosaques) и расстилавшиеся степи (les Steppes), в середине которых была Moscou la ville sainte, столица того, подобно Скифскому, государства, куда ходил Александр Македонский, Наполеон, — читаем мы, — неожиданно для всех и противно как стратегическим, так и дипломатическим соображениям приказал наступление».

Слово «игра» не присутствует еще на этих страницах, но понятие это мы, разумеется, с самого начала ощущаем с вами и в лицемерном письме Александру, которого даже теперь Наполеон по-французски именует «государь брат мой» (monsieur mon frère); и в мысленном сопоставлении им себя с Александром Македонским; и в невежественном представлении Москвы как государства, подобного скифскому. Французский язык здесь, в третьем томе романа «Война и мир», помогает писателю подчеркнуть парадоксальную несовместимость двух представлений о России: невежественного, фантастического — французского и — реального. Слова «казаки», «степь» и «Москва», данные здесь в смешной, нелепой для русского глаза транскрипции, — первый признак подмены понимания реальности «игрой», авантюрой, шаг к которой уже сделан Наполеоном только что его приказом: без объявления войны перейти границу России.

Не будем ничего упрощать. Тем более сегодня, когда с опорой на многократно проверенные историками данные нам лучше, чем Толстому, известно соотношение численности французских (вернее, почти всеевропейских) наполеоновских войск и войск России, намного в момент нашествия им уступавших. Бонапарт это знал. Он не сомневался в своем превосходстве как полководца перед русским императором. Александр лишь мечтал стать таковым. Известно и сложное положение русского генералитета, раздираемого соперничеством разных партий, перенасыщенного представителями ранее разбитых Наполеоном европейских армий.

Посланник русского императора Балашов, везущий Наполеону ультиматум Александра о немедленном выводе всех войск как единственном условии возможных переговоров, видит французские войска в прекрасном состоянии: «Это было то первое время кампании, когда войска еще находились в исправности, почти равной смотровой, мирной деятельности, только с оттенком нарядной воинственности в одежде и с нравственным оттенком того веселья и предприимчивости, которые всегда сопутствуют начальной кампании». «Всегда сопутствуют началам кампании...» Повторим мысленно эту фразу. Кто же в романе думает так? Только ли Балашов? Конечно же, и сам повествователь, пишущий о первых днях войны с полным знанием ее исхода. С точным знанием того, как в отступлении от Москвы до Вязьмы «из семидесятитрехтысячной французской армии, не считая гвардии... осталось тридцать шесть тысяч», как «ввалившись в Смоленск, представлявшийся им обетованною землей, францу-

зы убивали друг друга за провиант, грабили свои же магазины и, когда все было разграблено, побежали дальше». Показав или обозначив все основные моменты, приведшие к гибели наполеоновской армии, ее полным разгромом завершит свое изображение Л. Толстой в четвертом томе романа. А пока в третьем тема жестокой кровавой «игры» будет разворачиваться в соответствии с законами последовательной исторической хроники, ведя нас от Вильно к Смоленску, затем — к Бородину, потрясшему Наполеона, но еще не развеявшему самообольщения неуязвимости, к Москве, когда ему неизвестно еще, что покоренная столица впервые в его полководческой эпопее пуста. И не шлет ему почетной делегации «бояр» с ключами от города... Да, Толстой позволяет Наполеону пережить ощущение полностью свершившегося заветного желания. «Станный, красивый, величественный город! И странная, и величественная эта минута!.. вот она лежит у моих ног, играя и дрожа золотыми куполами и крестами в лучах солнца. Но я пощажу ее. На древних памятниках варварства и деспотизма я напишу великие слова справедливости и милосердия... С высот Кремля, — да, это Кремль, да, — я дам им законы справедливости и покажу им значение истинной цивилизации, я заставлю поколения бояр с любовью помнить имя своего завоевателя. Я скажу делегации, что я не хотел и не хочу войны; что я вел войну только с ложной политикой их двора, что я люблю и уважаю Александра и что приму условия мира в Москве, достойные меня и моих народов...»

Москва была пуста. Делегация не явилась. «Не удалась развязка театрального представления» — так кончит Толстой XX главу третьего тома, написав эти слова по-французски: «Le coup de théâtre avait raté». Кончалась «игра», приближалась расплата, обступала действительность... Разложение армии от мародерства, разбоя. Страх перед Кутузовым, сохранившим, а затем умножившим и укрепившим русскую армию. Бесславное бегство и крах империи...

Емкое и беспощадное слово «игра», произносимое, а еще чаще подразумеваемое, оказалось ключевым и для обрисовки многих персонажей и ситуаций изображаемого русского общества, целых партий в руководстве русской армией и администрацией.

Немалое место в «Войне и мире» занимает образ Александра — всевластного, самодержавного правителя. Разумеется, это иная личность, чем Бонапарт, выступающая в ситуации 1812 года совсем в иной роли — объединителя русской нации, отражающей нашествие захватчиков, человека, умеющего ценить достоинство своего дворянского класса, престиж русской государственности. Толстой неоднократно показывает утонченность, дипломатичность, ласковую мягкость обращения Александра с представителями своих подданных — дворянами, купеческим собранием, ближайшим дворцовым окружением. Однако чем дальше, тем яснее, что во всей этой гибкости и ласковости тоже достаточно дипломатической игры. Претензии Александра I на

высшую государственную мудрость порождают при русском дворе беспринципных советников, карьеристов и льстецов. Они делают карьеру, в то время как предложение о назначении командующим армией Кутузова — единственно верное в сложившихся обстоятельствах — встречает сопротивление Александра. Прямой иронией окрашены сцены, где мы видим наивного Пьера, разочарованного тем, что у дворянского собрания, обласканного словами царского манифеста, и не думают спрашивать совета в решающий момент. Более того, не считают возможным сообщить сколько-нибудь определенную информацию о состоянии обороны Москвы и государства. Уже не иронически, а сатирически окрашен эпизод, когда Александр бросает восторженной толпе, собравшейся у дворцового балкона, куски бисквита в качестве особой ласки...

Пребывание государя со свитой в штабе армии в ситуации стремительно развертывающегося наступления наполеоновских войск становится просто опасным. Идея отъезда его в столицы «для воодушевления народа» (предлог был найден вполне весомый и дипломатичный) трактуется Толстым как поистине своевременная и здравая. Если «игра» Александра — это, в общем-то, традиционное, царственное преувеличение роли единственной личности и забота о государственном и международном реноме правителя огромной страны, то, как показывает Толстой, «игра» огромного количества приближенных в большинстве случаев имела откровенно карьеристский характер.

Толстой подчеркивает неспособность многих из них понять народные возможности ведения войны, опереться на верно понятое героическое настроение народа. В канун Бородинского боя об этом с горячностью говорит Пьеру князь Андрей, обсуждая с ним замену Кутузовым Барклая де Толли, который в Смоленске «правильно рассудил, что французы могут обойти нас и что у них больше сил. Но он не мог понять, что мы в первый раз дрались там за русскую землю, что в войсках был такой дух, какого никогда я не видал, что мы два дня сряду отбивали французов и этот успех удесятерил наши силы. Он велел отступать, и все усилия и потери пропали даром. Он не думал об измене, он старался все сделать как можно лучше, он все обдумал; но от этого-то он и не годится... Как бы тебе сказать... Ну, у твоего отца немец-лакей, и он прекрасный лакей и удовлетворяет всем его нуждам лучше тебя, и пускай он служит; но ежели отец при смерти болен, ты прогонишь лакея и своими непривычными, неловкими руками станешь ходить за отцом и лучше успокоишь его, чем искусный, но чужой человек. Так и сделали с Барклаем. Пока Россия была здорова, ей мог служить чужой, и был прекрасный министр; но как только она в опасности, нужен свой, родной человек».

Кутузов написан в романе так, что он одновременно противостоит и играющему в гениальную личность Наполеону, и тем службистам-генералам, кто даже на пороге Москвы считает не-

обходимым продемонстрировать преданность России, выражая свои мысли напыщенными, казенными словами. Основа этого противопоставления в романе — в первую очередь нравственная. Именно в этом контексте противопоставления апломбу, эгоизму высоких военачальников кутузовского подлинного, немногословного патриотизма, его жизненной мудрости возникают в памяти слова «народное избрание» Кутузова. У Кутузова нет никакого *своего* интереса в событиях, кроме общенародного. Именно этот критерий, в особенности в третьем томе романа, станет художественной основой всех других оценок.

Книга испытаний,— сказали мы о третьем томе «Войны и мира». Но как неоднозначны здесь и дальше эти испытания! Толстой не обрывает (да так и не бывает в жизни) днем вступления наполеоновских войск в Россию судьбы, сложно переплетенные к этому дню. Только похоронившая отца, совершенно одинокая княжна Марья Болконская впервые в жизни пытается понять взбунтовавшихся, не желающих выпускать ее из имени мужиков-крепостных, отношения которых с ее отцом, братом, а тем более со старостой и управляющим казались ей всегда такими спокойными, благополучными. Ей предстоит и еще более тяжкие испытания — отъезд, ответственность за маленького племянника, болезнь и смерть брата. Но достойных людей испытания делают еще более цельными и значительными. И готовность княжны Марьи поделиться с мужиками всем, готовность отдать «господский хлеб» — не фраза, это чувство общности в момент национального бедствия.

Казалось бы, князь Андрей весь поглощен душевной болью, жадной рассчитаться по законам чести с Анатолием Курагиным. Первые дни вторжения застали его далеко от западных границ России. Но до конца не анализируя свои чувства, он теперь решительно стремится туда, где труднее и где происходит «центральное», определяющее в жизни его страны.

В размышлениях об отставке, женитьбе на Соне, занятиях хозяйством застаем мы Николая Ростова, чья служба идет, казалось бы, успешно. Но, как пишет он в письме к Соне, «теперь, перед открытием кампании, я бы счел себя бесчестным не только перед всеми товарищами, но и перед самим собою, ежели бы я предпочел свое счастье своему долгу и любви к отечеству».

Очень разные люди — наивно-бескорыстные и прижимистые, мужественные и растерянные из-за стремительных перемен, ищущие опоры в молебнах и читающие странные, нелепые псевдонародные афишки московского генерал-губернатора — вступают в ополчение и отдают армии все, что могут. И все они, за исключением тех, кто подобно Элен Безуховой и ее салону отстранены от общей беды своим эгоизмом, не играют. Делают единственное для себя возможное — разделяют с отечеством самые трудные дни.

В полном соответствии с историческими документами и свидетельствами множества мемуаристов Толстой показывает, что

прямым выражением того всенародного состояния и стала Бородинская битва. Эпизод Бородинской битвы наиболее далек от каких-либо известных романых образцов. Не потому, что исторически достоверное соединяется здесь с подробным психологическим изображением вымышленных героев (образцы такого повествования читатели знали по романам Вальтера Скотта, Стендаля, произведениям Пушкина, Гоголя, Лермонтова). А потому, в первую очередь, что здесь, в третьем томе, подробности Бородинского боя и все переживания его участников подчинены развитию философской мысли писателя о человеке и войне, о человечестве и причинах войн.

Здесь впервые в мировой литературе соединились самым неразрывным образом мысль героическая и гуманистическая, отвергающая войну как способ решения проблем человечества.

Именно для того, чтобы в едином восприятии объединить эти два начала — героическое и философско-гуманистическое, — и необходим оказался в главах о Бородине столь невоенный, неделовитый, неожиданный для воюющих человек, как Пьер Безухов. Толстой провел Пьера через все психологические состояния бородинского дня. Подталкиваемый стихийным желанием быть в центре событий Пьер накануне решил вступить добровольно в армию. Ранним утром 25 августа он наблюдает солдат, готовящих траншеи, встречается с князем Андреем, с Друбецким, оказывается и в расположении штаба, и на позиции батареи Раевского. В книге «По страницам романа «Война и мир» Н. Долинина убедительно пишет, что непривычному, невоенному глазу Пьера естественно могли открыться в ходе Бородинского боя такие подробности, которых не заметил бы погруженный в свое дело человек военный. Это так и есть. Ведь даже в момент ранения Болконский — боевой офицер, поглощен своим делом: он думает о предотвращении паники, о том, что на него смотрят солдаты, находящиеся в трагической ситуации: стоя в резерве, не выпустив еще ни одного заряда, полк уже потерял третью часть людей. Естественны ли здесь какие-то другие мысли и впечатления! Пьер же, внутренне настроенный на серьезность, драматизм событий, утром 26-го, оказавшись вблизи палатки командующего, с удивлением ощущает красоту и спокойствие окружающей природы, парадоксальную, странную красоту дымов от первых выстрелов, блеск оружия, особый подъем офицеров и солдат перед боем, уже вступающим в свои права. Эта «веселость», подъем запомнятся и нам, читателям, как признак возбуждения перед началом любого большого боя. Душевный подъем солдат, артиллеристов батареи, куда судьба забросила Пьера, отражает внутреннее пламя, ту скрытую до времени «теплоту патриотизма», которая без всяких призывов объединяет всех. «Пьер замечал, как после каждого попавшего ядра, после каждой потери все более и более разгоралось общее оживление.

Как из придвигающейся грозовой тучи чаще и чаще, светлее и светлее вспыхивали на лицах всех этих людей (как бы в отпор совершающегося) молнии скрытого, разгорающегося огня». То, что знал Кутузов, начиная сражение, предвидя состояние русской армии на Бородинском поле, Пьеру предстояло самому увидеть воочию, открыть, пережить, осмыслить. И передавая это его настроение, Толстой с обычным для него подчеркиванием противоречивости, парадоксальности поведения человека в исключительных условиях замечает: «Пьер не смотрел вперед на поле сражения и не интересовался знать о том, что там делалось: он весь был поглощен в созерцание этого, все более и более разгорающегося огня, который точно так же (он чувствовал) разгорался и в его душе». Оказавшись в самом пекле боя, пережив со всеми стремительно меняющиеся положения — нехватку снарядов, попытку принести их из-под огня, внезапный захват кургана французами, рукопашную схватку с французским офицером, контратаку русских солдат, пережив сознание того, что убиты все те, кто приняли Пьера поначалу, по-доброму смеясь над его наивностью и своеобразным бесстрашием новичка. Пережив все это, Пьер остался всем тем же глубоко мирным, естественным человеком, он соединил в себе теперь память о солдатском бесстрашии с неизбывным ощущением нечеловеческой жестокости войны. «Нет, теперь они оставляют это, теперь они ужаснутся того, что они сделали!» — думал Пьер, бесцельно направляясь за толпами носилок, двигавшихся с поля сражения. Но солнце, застилаемое дымом, стояло еще высоко, и впереди, и в особенности налево у Семеновского, кипело что-то в дыму, и гул выстрелов, стрельбы и канонада не только не ослабевали, но усиливались до отчаянности, как человек, который, надрываясь, кричит из последних сил.

Мы уже говорили выше об особом стилистическом строении романа-эпопеи Толстого: присутствии в нем нескольких ракурсов, и прежде всего трех «голосов». Без взаимопереплетения и вместе с тем относительной самостоятельности этих трех точек зрения невозможно было бы создать всеохватное и в то же время столь единое полотно. Как же сосуществуют эти голоса-видения в третьем томе? Ведь Андрей Болконский здесь ограничен тесным пространством лишь своего полка, находящегося к тому же в неподвижности, в резерве. Да, это действительно так, но именно его предвидение исхода Бородинского сражения, высказанное накануне в разговоре с Пьером, его ощущение решающего настроения солдат и офицеров, его убежденность в мудрости Кутузова — все это подтвердится в главах о Бородине. И значит, его позиция будет объективно представлена во всей системе изображения происходящего.

А в заключение XXXIX главы второй части тома уже авторповествователь завершит все изображенное следующими весомыми, неотразимыми суждениями: «Не один Наполеон испытал то похожее на сновидение чувство, что страшный размах руки

падает бессильно, но все генералы, все участвовавшие и не участвовавшие солдаты французской армии, после всех опытов прежних сражений (где после десятикратного уменьшения усилий неприятель бежал), испытывали одинаковое чувство ужаса перед тем врагом, который, потеряв половину войска, стоял так же грозно в конце, как и в начале сражения. Нравственная сила французской, атакующей армии была истощена... победа нравственная, та, которая убеждает противника в нравственном превосходстве своего врага и в своем бессилии, была одержана русскими под Бородиным». Особая значимость третьего тома, его центральной второй главы выделена этим курсивом повествователя, как бы прямо обращающегося к читателю.

Очень велика также роль обобщающего, открыто аналитического повествования в этой главе романа и во всем третьем томе, начавшемся с публицистического рассуждения о бесчеловечности войны. Именно с такой обобщающей позиции, проверенной историей, даны Толстым хроника сражения и осмысление ее обоими полководцами — Кутузовым и Наполеоном.

Позднейшие историки, мемуаристы, писатели, военные теоретики и практики создали совокупно, разумеется, куда более детальное описание всех слагаемых Бородинской битвы, чем делает это Толстой во второй части третьего тома. Сегодня, например, историки точно знают план сражения, разработанный Наполеоном по всем правилам серьезной военной науки, знают, как руководил он ходом сражения, знают и ответную тактику Кутузова, разгадавшего наполеоновский план, предусмотревшего отражение важнейших тактических шагов врага. Известно, например, что русская артиллерия (не случайно батарея была избрана Толстым для детальной передачи атмосферы боя) превосходила французскую в количестве и качестве орудий. За время долгого пути от границы к центру России наполеоновские войска потеряли значительную часть оружия. Население городов и сел ненавидело захватчиков, росло партизанское движение.

Все это и многое другое не включает романист в поле своего зрения в эпизодах Бородина. Толстой создает иное, обобщенное, образное впечатление. Он показывает, как постепенно Наполеон и его генералы осознают опрокидывание всей их стратегии и тактики («игры») героической борьбой русской армии. Впрочем, опрокидывание «игры» реальной жизнью здесь, на Бородинском поле, представляется Наполеону, изображаемому Толстым, больше не как прозрение, а как фантазмагория: «Это было как во сне, когда человеку представляется наступающий на него злодей... и ужас неотразимой гибели охватывает беспомощного человека». Однако Наполеон и после осмотра Бородинского поля, ужаснувшегося и испугавшего его впервые в жизни, «перенесся в свой искусственный мир призраков какого-то величия, и опять... он покорно стал исполнять,— пишет Толстой,— ту жестокую, печальную и тяжелую роль, которая была ему предназначена».

Всего четыре страницы посвятит писатель Кутузову в самый момент Бородинского сражения, подчеркнув, что в отличие от Наполеона он уже не делал никаких распоряжений, а лишь соглашался или не соглашался с предложениями своих генералов, руководя лишь самым общим ходом дела, следя за духом войска. Но в этом, в общей оценке происходящего Кутузов властен и неуступчив. Он не позволяет никому, как это было в эпизоде с Вольцогеном, допустить панику и неверие в успех битвы. Кутузов заменит на ходу незадачливого принца Виртембургского, запросившего дополнительных войск сразу после получения поста командующего второй армией.

«Он выслушивал привозимые ему донесения, отдавал приказания, когда это требовалось подчиненными; но, выслушивая донесения, он, казалось, не интересовался смыслом слов того, что ему говорили, а что-то другое в выражении лиц, в тоне речи доносивших интересовало его. Долголетним военным опытом он знал и старческим умом понимал, что руководить сотнями тысяч человек, борющихся со смертью, нельзя одному человеку, и знал, что решают участь сраженья не распоряжения главнокомандующего, не место, на котором стоят войска, не количество пушек и убитых людей, а та неуловимая сила, называемая духом войска, и он следил за этою силой и руководил ею, насколько это было в его власти».

В одном Кутузов на Бородинском поле оказывается сопоставим с Наполеоном — в оценке исхода битвы. Задолго до фактического конца сражения Наполеон понимает, что оно проиграно. И Кутузов, которому докладывают о пленении знаменитого наполеоновского маршала Мюрата еще до прекращения французских атак, заявляет о том, что в пленении Мюрата нет ничего необыкновенного, «ибо сражение выиграно».

Во второй части третьего тома завершён рассказ о Бородинской битве. Но мысль писателя о войне продолжается, как продолжается за пределами Бородина сама война с ее невероятно тяжкими испытаниями.

Видимо, жизнь так устроена, что самое трудное падает на плечи и сознание самых достойных людей... Драматично решение Кутузова об оставлении Москвы. Из всего, что говорится на совете в Филях, Кутузов «видел одно: защищать Москву не было никакой физической возможности в полном значении этих слов, то есть до такой степени не было возможности, что ежели бы какой-нибудь безумный главнокомандующий отдал приказ о даче сражения, то произошла бы путаница и сражения все-таки бы не было...». И тем не менее отдать страшное приказание оставить Москву «казалось ему одно и то же, что отказаться от командования армией». И вот приказание отдано. «Наступил последний день Москвы. Была ясная, веселая осенняя погода. Было воскресенье. Как и в обыкновенные воскресенья, благовестили к обедне во всех церквах. Никто, казалось, еще не мог понять того, что ожидает Москву».

Снова, как в описании Бородинского сражения, особую роль в передаче того, какой была Москва в первые дни вступления в город наполеоновских войск, Толстой отводит Пьеру Безухову.

Оставшись в Москве, чтобы лично убить ненавистного Наполеона, Пьер вместо этого романтического поступка по стечению обстоятельств неожиданно для себя самого делает совсем другое — спасает французского офицера от выстрела душевнобольного, выносит на руках из пожара неизвестную девочку, бросается на мародера — солдата, рвущего ожерелье с шеи молодой женщины. И в этот момент, имея при себе пистолет и кинжал, арестован французским патрулем.

Вся цепь случайностей, образовавших новый трудный и значительный виток биографии Пьера, делает его не просто свидетелем исторических событий. В общем замысле романа все это имеет большую значимость. Как справедливо пишут в своей книге «Роман Л. Н. Толстого «Война и мир» В. Хализев и С. Кормилов, «исторический» план и план «частной жизни» в «Войне и мире» неразделимы. Если историю, как утверждает писатель, движут не эпические герои, а люди — все в совокупности,— то нельзя делить их на «исторических» и «неисторических». У Толстого все на равных правах участвуют в малых и грандиозных событиях...»*.

Жизнь Пьера, столь заметного, экстравагантно-знаменитого в своем кругу человека, отныне становится замечательной именно тем, что он разделил страшную участь тысяч рядовых жертв войны. Отныне его удел: голод, холод, унижения плена, полная зависимость от настроений конвоиров, ожидание возможного расстрела. И все это на фоне горящей, разоряемой французами Москвы. С суровой простотой правды показывает Толстой, что теперь для Пьера существовало лишь два исхода: погибнуть от этих непосильных испытаний или стать человеком иного склада, способным наряду с простыми солдатами из крестьян терпеть невыносимые лишения.

Два мотива намечает здесь писатель в изображении Пьера, теперь ставшего человеческим атомом потока военных событий,— осознание на своей собственной судьбе, что есть жизнь, существование. Еда, сон, свобода от страха смерти — все эти состояния человеческого живого существа как бы заново, вернее, в первый раз так глубоко постигаются Пьером и по мере одоления болезни и смерти жизнью осознаются как истинное счастье: «В плену, в балагане, Пьер узнал не умом, а всем существом своим, жизнью, что человек сотворен для счастья, что счастье в нем самом, в удовлетворении естественных человеческих потребностей...» Сегодня мы по-иному, чем первые читатели Толстого, читаем эти строки. С иной стороны, не только как по-

* Хализев В. Е., Кормилов С. И. Роман Л. Н. Толстого «Война и мир». — М., 1983. — С. 96.

корность неизбежной судьбе, как отвлеченное «доброе, круглое», видится и человечность солдата — крестьянина Платона Каратаева. Народная отстраненность от суетного, ограниченно-себялюбивого *во имя мудрости целостной жизни*, ее продолжения в других людях, в самой ее драгоценной сущности — вот направление общечеловеческой мысли Толстого.

Каратаевское «круглое», объединяющее начало Толстой стремится выразить и в символическом образе жизни-шара, снящегося Пьеру в плену: «И вдруг Пьеру представился, как живой, давно забытый кроткий старичок учитель, который в Швейцарии преподавал Пьеру географию. «Постой», — сказал старичок. И он показал Пьеру глобус. Глобус этот был живой, колеблющийся шар, не имеющий размеров. Вся поверхность шара состояла из капель, плотно сжатых между собой. И капли эти все сдвигались, перемещались и то сливались из нескольких в одну, то из одной разделялись на многие. Каждая капля стремилась разделиться, захватить наибольшее пространство, но другие, стремясь к тому же, сжимали ее, иногда уничтожали, иногда сливались с нею.

— Вот жизнь, — сказал старичок учитель».

Шар — образ гармонии и одновременно образ вечности в движении и смене друг другом преходящего, частичного, временного. Конечно, это одна из самых программных попыток Толстого, а не только его персонажа, заявить о целостности, неделимости жизни.

Но в романе наряду с идеей целостности существования живет постоянно и идея движения, развития, образ потока. И это второе направление мысли Пьера и всего его самоосуществления запечатлел уже эпилог, где Пьер снова в напряженном поиске, в искании истины о своем времени и обществе.

Именно идея движения — все большего единения России в противостоянии наполеоновскому нашествию, победа жизни над угрозой уничтожения и порабощения, приход на смену уходящим новым поколениям завершает и эпическое, и романтическое повествование Толстого, выводя в эпилоге к проблемам будущего человечества. «Какая сила движет человечеством?» — этот вопрос философского эпилога «Войны и мира» мы продолжаем осмысливать в наше время с его неотложными гуманистическими заботами, проблемами, замыслами.





Студент Раскольников и Наполеон Бонапарт

Погожим июньским днем на сереньком «Москвиче» моих друзей-ленинградцев мы объезжаем улицы Достоевского и его героев. Сначала — музей Ф. М. Достоевского... Утром здесь еще мало людей. Музей кажется жилым домом, где лежат игрушки детей писателя; отсвечивает в скромной стеклянной горке посуда, стакан чая стоит на письменном столе в кабинете — это впечатление притягивает, одухотворяет традиционную, бережно хранимую музейную тишину.

Несколько улиц, поворотов, и вот новая встреча — оживший дом Родиона Раскольникова, уже давно найденный, «доказанный» учеными. Представьте себе в дождливый, серый день мрачную, старую крутую лестницу черного хода, запутанные, как бы оцепляющие человека дворы и подворотни. Сейчас эти места куда светлей, чище, благоустроенней, асфальт, изменился общий характер переулка... И все-таки пройдя по этим ступеням, а потом направившись к квартире старухи-процентщицы, поднявшись к ее двери под взглядами все понимающих ее сегодняшних «соседей», не можешь не удивиться — ты перенесся в другую эпоху! Эта реальность создана сто двадцать лет назад воображением гениального реалиста-психолога, страстного искателя истины о своем времени и своей стране России второй половины XIX века, живущей взахлеб, уже предчувствующей «неслыханные перемены», «невиданные мятежи»...

Когда-то в узкой каморке нервная, лихорадочная молодая фантазия студента Раскольникова вовлекала его в дерзкие и рискованные сопоставления своей судьбы и личности с судьбой и личностью Коперника, Магомета, Наполеона. И более всего именно Наполеона, полстолетие бывшего кумиром молодых людей, предметом их страстных споров. Сначала тех, кто был похож

на Андрея Болконского и Пьера Безухова, потом тех, кто были добрыми приятелями Пушкина и Кюхельбекера. И вот властный и барственный профиль величайшего в XIX веке авантюриста и при этом незауряднейшего политика и стратега замаячил в нищенской каморке, похожей на шкаф и на гроб одновременно. Замаячил как выход из унижения и духовного тупика. И разъедающий душу неотступный вопрос: а кто ты среди людей? На что имеешь силу и волю посягнуть сегодня! Во имя спасения от голода и для самоутверждения. Во имя того, чтобы потом спастись от презрения к самому себе, вызывающему жалость у сестры и матери, у каждого сколько-нибудь внимательного прохожего... Самый внимательный — Федор Михайлович Достоевский — увидел Родиона, идущего вот этим Столярным переулком, таким: «Он был до того худо одет, что иной, даже и привычный человек, посовестился бы днем выходить в таких лохмотьях на улицу». Шляпа на нем была «вся уже изношенная, совсем рыжая, вся в дырах и пятнах, без полей и самым безобразнейшим углом заломившаяся на сторону».

Но как непроницаем, однако, для прохожих, идущих по своим делам, даже такой, беззащитно обнаженный в своей бедности человек! Вы думаете о его нищете, болезненности, но, шатающийся от голода и лихорадки, он идет не униженно кланяться малое — он идет на «пробу», вынашивает страшный замысел. Ибо он решил не покорствоваться — бунтовать! Воспаленное голодом воображение быстро и точно подсказывает ближайший способ добыть драгоценности, деньги... И тогда все изменится враз: спрятать под камнем, терпеть, не дать разоблачить себя. Пережить. Но зато потом спасти Дуню, мать, горячечных, жизнью затравленных Мармеладовых, еще многих таких же... Кончить университет, стать сильным, неуязвимым. Открывать новые пути, всеразрешающие истины... Кто потом попрекнет его смертью старухи, шея которой похожа на куриную ногу. Ведь в ящиках комода, в ее укладках — слезы вдов и сирот, принесших последнее в заклад зловещей процентщице... Надо лишь отвергнуть последние аргументы «против», бунтовать, попирать ногами, пока тебя не раздавили колесами, как пьяненького Мармеладова. Иначе твою любимую сестру продадут развратникам, как бедную, худенькую, прозрачную и добрейшую Соню Мармеладову — «вечную Сонечку, пока мир стоит...».

Человек в мире Достоевского сложен, глубок, многомерен. И вот совсем накануне рокового дня, в часы, когда все виденное вокруг и все в самом Раскольникове уже подвело его к черте последнего кризиса и лихорадочной решимости, больной от голода Родион видит поразительный сон, пронзающий нас острой болью, близостью и состраданием.

Откроем эти страницы, читаемся в них...

Сон Раскольникова не выделен в романе в особую главу, как поступает, например, Чернышевский в романе «Что делать?», рисуя четыре сна Веры Павловны. Сон у Достоевского,

сразу же прямо названный странным, вписан в стилистику главы поначалу естественной, даже спокойной интонацией; краски изображаемого здесь гораздо мягче, чем на предыдущих страницах. «Приснилось ему его детство, еще в их городке. Он лет семи и гуляет в праздничный день, под вечер, с своим отцом за городом. Время серенькое, день удушливый, местность совершенно такая же, какая уцелела в его памяти: даже в памяти его она гораздо больше изгладилась, чем представлялась теперь во сне. Городок стоит открыто, как на ладони, кругом ни ветлы; где-то очень далеко, на самом краю неба, чернеет лесок».

Такое спокойное начало лишь «от противного», контрастно подготавливает нас, читателей, к напряжению, запрограммированному в основном эпизоде сна. Особый музыкально-интонационный и живописный рисунок сна в его значительности начинает разворачиваться в следующих компонентах повествования.

Прочитывая фразу за фразой, обратим внимание на то, как просто, естественно и, непрерывно усиливаясь в своей трагической выразительности, возникает перед нами ряд деталей, рисующих скромное кладбище, дорогу, захолустный кабак — типичное для старой России место людского притяжения, своеобразный «клуб». В таких кабаках с их пестрыми посетителями иногда обсуждались важные новости, пелись песни, затевались споры и столкновения. В таком кабаке мы знакомимся, например, с героями рассказа Тургенева «Певцы», такой кабак рисует и Некрасов в поэме «Кому на Руси жить хорошо».

Кабак, который привиделся во сне Раскольникову, и похож на другие, и непохож. Да, поначалу он вызывает обычное впечатление пестроты, угарной удачи, но к нему примешивается сразу оттенок чего-то зловещего. «Это «кабак», всегда производивший на него (Раскольникова.— *Р. К.*) неприятнейшее впечатление и даже страх, когда он проходил мимо его, гуляя с отцом.

Там всегда была такая толпа, так орали, хохотали, ругались, так безобразно и сипло пели и так часто дрались; кругом кабака шлялись всегда такие пьяные и страшные рожи... Встречаясь с ними, он тесно прижимался к отцу и весь дрожал. Возле кабака дорога, проселок, всегда пыльная, и пыль на ней всегда такая черная».

Обратите внимание, предчувствие, настроение трагизма появляется у мальчика Раскольникова, каким видит себя во сне Родион, еще раньше, чем он увидит страшную для всякого человеческого сердца, а особенно для детского, сцену истязания лошаденки пьяным и все более впадающим в бессмысленное ожесточение Николкой. Здесь, подготавливая внимание читателя, впервые в сюжетном значении возникают характерные для писателя слова «особенное», «странное»: «Особенное обстоятельство привлекает его внимание: на этот раз тут как будто гуляние, толпа разодетых мещанок, баб, их мужей и всякого сброду. Все пьяны, все поют песни, а подле кабачного крыльца

стоит телега, но странная телега». Фантастическое, символическое начало рождается у Достоевского, как и всегда в реалистической литературе, на основе реальных впечатлений. Следующие строки мастерски создают с помощью обыденных деталей впечатление зловещее и исключительное.

Итак, что же странного в увиденной Родей телеге? «Это одна из тех телег, в которые впрягают больших ломовых лошадей и перевозят в них товары и винные бочки. Он всегда любил смотреть на этих огромных ломовых коней, долгогривых, с толстыми ногами, идущих спокойно, мерным шагом и везущих за собою какую-нибудь целую гору, нисколько не надсаждаясь, как будто им с возами даже легче, чем без возов. Но теперь, странное дело, в большую такую телегу впряжена была маленькая, тощая, саврасая крестьянская клячонка, одна из тех, которые — он часто это видел — надрываются иной раз с высоким каким-нибудь возом дров или сена, особенно коли воз застрянет в грязи или в колее, и при этом их так больно, так больно бьют всегда мужики кнутами, иной раз даже по самой морде и по глазам, а ему так жалко, так жалко на это смотреть, что он чуть не плачет, а мамаша всегда, бывало, отводит его от окошка».

Психологическая значимость эпизода в том, что сон отражает состояние взрослого Раскольникова перед его страшным решением. Неповторимое мастерство писателя приоткрывает нам смутное, не осознанное до конца душевное состояние героя. Это сложный сплав противоречивых, даже взаимоисключающих настроений и чувств. Ведь вся дальнейшая сцена избиения лошади станет в контексте романа (одновременно!) символом преступления и преступного невмешательства человека в судьбы тех, кто нуждается в защите.

Почти с самого начала мы с вами обнаруживаем в движущемся образом повествовании постепенное удвоение художественного смысла детали. Наиболее впечатляют нас те из них, которые являются одновременно изображением предмета и изображением чувства, причем чувства, в свою очередь, тоже двойного по смыслу — принадлежащего мальчику и (символически) взрослому Родиону Раскольникову. Сначала возникает впечатление усиливающейся интенсивности цвета и звука, ускорения ритма повествования. Это создается повторами однородных интонаций, сходных оборотов. Вчитайтесь, всмотритесь, как делает это писатель уже в первой массовой сцене: «Но вот вдруг становится очень шумно: из кабака выходят с криками, с песнями, с балалайками пьяные-препьяные, большие такие мужики в красных и синих рубашках, с армяками внакидку. «Садись, все садись! — кричит один, еще молодой, с толстою такой шеей и с мясистым красным, как морковь, лицом, — всех доведу, садись!» Но тотчас же раздается смех и восклицанья:

— Этака кляча да повезет!

— Да ты, Миколка, в уме, что ли: этаку кобыленку в таку телегу запрег!

— А ведь савраске-то беспременно лет двадцать уж будет, братцы!

— Садись, всех доведу! — опять кричит Миколка, прыгая первый в телегу, берет вожжи и становится на передке во весь рост. — Гнедой даве с Матвеем ушел, — кричит он с телеги, — а кобыленка этта, братцы, только сердце мое надрывает: так бы, кажись, ее и убил, даром хлеб ест. Говорю садись! Вскачь пушу! Вскачь пойдет! — И он берет в руки кнут, с наслаждением готовясь сечь савраску».

И цветовой, и словесный ряды воспринимаются здесь символично. Причем сделано это так, что символичность замечаем мы, читатели, но, конечно, не маленький Родя — персонаж сна. Мальчик Раскольников остается в изображении писателя необычайно конкретным, живым, правдоподобным во всех своих детских душевных движениях, и это увеличивает впечатление от рассказа писателя. Родион видит просто «красные рубахи», «мясистое, красное, как морковь, лицо», затем «румяную бабу в кумачах»; читатель же, с первых страниц знающий, почему Раскольников находится в таком состоянии, о чем он мучительно размышляет все время, читатель замечает, как разворачивается постепенно, концентрируясь в интенсивности деталей, тема крови, смерти, насилия. В конкретно-событийном и философски-обобщенном звучании это тема наполеонизма, насилия «из принципа», присвоенного как некое право личностями исключительными, поставившими себя над остальным человечеством. Трагические чувства, переживаемые ребенком, раскрывают перед нами искреннее сострадание слабым взрослого Раскольникова, боль за другого, общее ощущение драматичности жизни. Закономерно вслед за кульминацией страшного действия Миколки и других возникает и самая сильная вспышка протеста: «...Бедный мальчик уже не помнит себя. С криком пробивается он сквозь толпу к савраске, охватывает ее мертвую, окровавленную морду и целует ее, целует ее в глаза, в губы... Потом вдруг вскакивает и в исступлении бросается с своими кулачками на Миколку». Но этот протест несоизмерим по своей реальной силе с силой зла. Робко урезонивающие Миколку люди, отец, уводящий мальчика от места происшествия («пьяные шалят, не наше дело»), обнаруживают одиночество героя сна. Необходимо подчеркнуть: у Достоевского постоянно встречаются и в других его произведениях ситуации, когда добрый герой бесконечно одинок в своем столкновении со злом. Это, конечно же, признак реального социально-исторического бездорожья героя Достоевского в смутное, трудное для России время. И вместе с этим мы обнаруживаем здесь другой, очень ценный мотив творчества Достоевского — личной ответственности за происшедшее вокруг него. Последнее делает традицию Достоевского близкой многим советским писателям, начиная с М. Горького и Л. Леонова и кончая нашими современниками — В. Быковым, А. Адамовичем, С. Залыгиным.

Вернемся к образу Родиона Раскольникова в тот момент, когда он, пережив в своем сне (а значит — в подсознании, в своем эмоциональном мире) невозможность простить насилие над беззащитными и слабыми и невозможность в одиночку одолеть зло, проснулся больной, обессиленный. Как человек природно добрый, в первые минуты пробуждения от сна Родион остро чувствует свою невозможность быть лично причастным к жестокостям этого мира. Он проснулся человеком, сбросившим только что кошмар собственного бредового и жестокого замысла, мучительный еще и тем, что в символическом образе убитого живого существа невероятно (как бывает именно во сне) слились и самые близкие ему люди — страдальцы и страшная старуха-ростовщица. «Боже! — воскликнул он, — да неужели ж, неужели ж я в самом деле возьму топор, стану бить по голове, размозжу ей череп... буду скользить в липкой, теплой крови, взламывать замок, красть и дрожать; прятаться, весь залитый кровью... с топором... Господи, неужели?»

...Проходя через мост, он тихо и спокойно смотрел на Неву, на яркий закат яркого, красного солнца. Несмотря на слабость свою, он даже не ощущал в себе усталости. Точно нарыв на сердце его, нарывавший весь месяц, вдруг прорвался. Свобода, свобода! Он свободен теперь от этих чар, от колдовства, обаяния, от наваждения!»

Искренность этих переживаний такова, что здесь как бы сама собой напрашивается точка. Можно закрыть книгу. Такой Раскольников, каким мы здесь его видим и слышим, никогда не поднимет руку на живого человека, пусть ненавидимого, отталкивающего, но живого... Однако роман на этих страницах не кончился — наоборот, лишь начинает разворачиваться перед нами. И уже на следующей странице неведомая, таинственная сила приведет Раскольникова на Сенную площадь, где будет дан новый и, как окажется, роковой, необратимый ход его поступкам: услышав разговор сестры старухи с ее знакомыми, Родион узнает точно день и час, когда ростовщица будет дома одна.

«Впоследствии, когда он припоминал это время и все, что случилось с ним в эти дни, минуту за минутой, пункт за пунктом, черту за чертой; его до суеверия поражало всегда одно обстоятельство, хотя в сущности и не очень необычайное, но которое постоянно казалось ему потом как бы каким-то предопределением судьбы его.

Именно: он никак не мог понять и объяснить себе, почему он, усталый, измученный, которому было бы всего выгоднее возвратиться домой самым кратчайшим и прямым путем, воротился домой через Сенную площадь, на которую ему было совсем лишнее идти».

Великое произведение всегда неисчерпаемо. И даже загадочно. Не случайно Белинский говорил о том, что каждая эпоха

открывает в таком произведении еще не понятый прежде, новый и важный смысл. Это ощущение неисчерпаемости, загадочности мы не всегда переживаем конкретно, прикасаясь к реальным, единичным строчкам и эпизодам. А вот здесь, пожалуй, именно такой случай. Так и хочется понять до конца, что же двигало Достоевским, вложившим в уста Раскольникова это: «Да неужели ж...» Но силой писательской власти уже на следующей странице герой окажется на Сенной площади. Что здесь властвует: трудно постигаемая нами, атеистами, и близкая христианскому сознанию формула: «Не согрешив — не покаешься, не покавшись — не спасешься»? Или формула, «спрятанная» изначально, как об этом говорят некоторые ученые, в самом замысле романа «Преступление и наказание»? Или писательская интуиция о том, что вся многосложность жизни, жизни в целом, всех ее импульсов, мотивов, причин, всегда могущественней одного, даже самого высокого мгновения?

Да, мы думаем, если это и не единственная, то во всяком случае очень важная для понимания романа мысль. С топором, прикрепленным к внутренней стороне старого пальто с помощью петли, Раскольников поднимается по лестнице в квартиру старухи-ростовщицы не только из-за своих материальных проблем и одержимости «экспериментом» над собственной человеческой природой («Наполеон я или тварь дрожащая?»). В этот день мотивом преступления была вся окружающая его страшная жизнь, весь расколотый, потерявший нравственные опоры мир. В этот день все сплелось особенно неразрывно в нем и «на нем». «За всех расплачусь, за всех расплачусь», — скажет потом о подобных минутах трагического потрясения молодой В. Маяковский в одном из дореволюционных произведений... Но так глубоко поняв изнутри меру отчаяния и отчаянности своего Родиона, Достоевский — гуманист и мыслитель, теперь, после Сенного рынка, уже не с ним. Зрение автора стало беспощадным, как у следователя, когда шаг за шагом описывается весь ход преступления вплоть до момента, когда вернувшаяся внезапно Лизавета каким-то «детским» жестом заслонится от поднятого и над ее головой топора... И в этой связи с «детским» жестом защищающей себя Лизаветы нам вдруг вспомнится другой «детский» жест — кулачки мальчика Раскольникова, не прощающего взрослым гибель замученной лошади. Ребенок, невинно страдающий за преступления и грехи других, беззащитный в страшном мире собственников, станет для Достоевского, начиная уже с 40-х годов, символом несправедливости и насилия. По-детски беззащитная Лизавета — не просто отягчающее обстоятельство уголовного преступления запутавшегося Раскольникова. Это еще и многозначное предупреждение всем, кто упрощает жизнь, забывает в своих мыслях и поступках о судьбах незаметных, «других» людей, об их праве на жизнь, уважение, сочувствие. Это напоминание о том, что человечество не состоит лишь из «наполеонов» и «тварей дрожащих». В него вхо-

дят, более того, его составляют в основе тысячи и миллионы обыкновенных людей, имеющих право на жизнь, достоинство, счастье. При всем их колоссальном несходстве у раскольниковых и наполеонов одинаковый тип глухоты, один синдром полной занятости самим собой. Ведь Родион убивает свою вторую жертву уже без всяких «философий», стремясь спасти себя. А Наполеон в ослеплении имперским тщеславием принимает в жертву себе тонущих драгун, охваченных, как это показал Л. Н. Толстой на одной из страниц «Войны и мира», бессмысленным порывом показной храбрости на глазах обожаемого полководца. При этом и тот, и другой честолюбцы мыслят себя спасителями человечества, один в качестве реального освободителя, другой — потенциально, гипотетически. Как и Толстой, написавший «Войну и мир» в те же 60-е годы, Достоевский в «Преступлении и наказании» создал жестокий сюжет-испытание и судит не просто личность Наполеона, большого ли, маленького ли. Он судит и разоблачает идею наполеонизма с гуманистической позиции.

«Знаешь, Соня... если б я зарезал из того, что голоден был, — признается Раскольников, — то я бы теперь... счастлив был! Знай ты это!» В этих строках романа чувство огромной вины то побеждает все доводы, то, напротив, лихорадочно сменяется потоком обличения преступности окружающего мира. Как и эпизод первого сна, они относятся к идейным кульминациям романа. Ведь уголовно-авантюрная интрига у Достоевского не самоцель, а лишь средство заострить идеологическое содержание романа, драматизировать кипящий на его страницах идейный диспут. Признание Раскольникова Соне прозвучит далеко не сразу после преступления. Ибо сначала Достоевский-реалист покажет даже не нравственное, а собственно психологическое наказание героя — кошмар преследования наяву и во сне, преследования, начавшегося почти сразу после убийства. Выслушавший во время отбывания своей политической каторги не один десяток уголовных историй, писатель с величайшей правдоподобностью впечатляюще показал, как близок все время Раскольников к краху, начиная с момента, когда он услышал шаги и голоса на лестнице и был буквально на расстоянии шага от возможных свидетелей — случайных посетителей процентщицы.

Но его жизнь стала совсем невыносимой, когда к этому животному страху добавились мучения медленной психологической войны со следователем Порфирием Петровичем, загоняющим студента в ловко расставленные ловушки сначала для проверки возникшей у него гипотезы, потом, уже уверенным в своей правоте, чтобы добиться раскаяния и признания. И все это на фоне трагически неуместного приезда матери и сестры, сочувствия гуманного, ничего не подозревающего друга Разумихина и мучительно внезапного знакомства с преследователем Дуни Свидригайловым. Напряжение всех этих встреч, состояние загнанности Родиона Достоевский создает, пользуясь методом «замедленной съемки». Не случайно сегодня говорят, что эстетика

писателя как бы предварила еще не родившуюся в те поры эстетику кинематографа с его психологической динамикой и крупными планами. Именно так, крупными планами, написаны две встречи Родиона и Сони Мармеладовой. Как и первый сон, это очень сложные страницы романа, чрезвычайно насыщенные психологическим драматизмом и идейными ассоциациями. Сказалась и несомненная противоречивость мировоззренческой позиции Ф. М. Достоевского. Противоречия эти обострились в годы создания романа «Преступление и наказание».

К постоянной и усилившейся во время каторги и ссылки борьбе в его сознании веры и неверия в бога и изначальную божественную гармонию мира в 60-е годы добавилось противоречие между неприятием любых насильственных форм изменения русской и всеобщей жизни и пониманием насильственной, антигуманной природы утверждающегося в России повсеместно буржуазного общества. Выражением этой противоречивости было то, что Достоевский склонен сближать, а то и отождествлять всякие виды человеческого бунта, «путать социальные адреса», как точно выразился один из советских исследователей его творчества. И причиной таких заблуждений был не только исторический идеализм писателя в осознании диалектики нравственного и социально-исторического процессов. Причиной, конечно же, были и объективные свойства эпохи, еще не обнаружившей свои исторические возможности.

Положительный идеал Достоевского выступает не в социально-исторических, а в обобщенно-нравственных очертаниях, а его идеи «розданы» разным и чаще всего — противостоящим персонажам. В романе «Преступление и наказание» наиболее впечатляюще они представлены Раскольниковым в минуты прозрений и отвлечения от его самолюбивых «забот» и Соне Мармеладовой в проявлениях ее самоотверженности, доброты и чуткой совестливости. Сцены встреч Раскольникова с Соней написаны таким образом, что страшная повседневность продающей себя молодости видится читателю лишь очень опосредованно, не так, например, как жизнь в «заведении» Катюши Масловой, жестко и конкретно показанная Толстым в «Воскресении». В безвкусо-ярком одеянии уличной женщины перед нами с первой же минуты у Мармеладовых предстает существо, начисто лишенное черт порочности. Напротив, Соня — само страдание. И мысль, пытающаяся его оправдать, украсить тем, что только и было доступно ей в ее положении — религиозной верой в искупление, в нравственное спасение. Иначе как примирить гуманную и подлинно нравственную натуру и образ жизни, втаптывающий человека в грязь?

Соня — единственная, кто протянул Раскольникову руку после всего случившегося. Их встречи наедине, встречи-откровения, но вместе с тем и сюжетная форма диспута, идущего в сознании самого писателя, между моралью, мыслью религиозной и позицией критической, бунтарской, активно-гуманистической.

Однако идеологическое зерно содержания облечено в форму глубокого и тонкого психологизма. «Победа» нравственных установок Сони, конечно, куда более наивной, чем студент-юрист Раскольников, эта победа предопределена ее непосредственной любовью к близким, полным отсутствием эгоизма в отличие от «наполеонизма», духовного и практического, — у Раскольникова. Психология преследуемого преступника теперь в нем всегда, ее не спрятать, как спрятал в печное отверстие Родион бахрому с брюк, хранящую следы крови.

Соня тоже преступница, она тоже добровольно погубила человеческую жизнь, но — свою...

Одно из потрясающих мест романа — признание Сони в том, что самоубийство — недоступное благо для нее, содержащей своим образом жизни семью, где голодают дети... Однако, открывая пришедшему в ее комнату Родиону все это столь прямодушно, Соня, сама того не подозревая, вызывает у него не встречный порыв религиозного смирения, а взрыв негодования и убежденности в правоте своего бунта против такого уклада и, более того, — такого Бога!

Достоевский-реалист, воссоздав, казалось бы, предельно убедительные состояния своих героев, умеет оставить за собой еще иные измерения жизни и мысли, не укладывающиеся даже в самые большие духовные откровения. Так случилось и теперь. Головная, «логическая» правота Родиона, ощущающего преступным весь строй жизни, не изменила ни мыслей, ни чувств Сони, в которых главным была ее жалость к близким — к отцу, мачехе, голодным и униженным детям. Эта «логическая» правота оказалась не способна ничего изменить в реальном самочувствии и положении Раскольникова, как не изменил ничего в свое время и его «вещий» сон... «Проба» провалилась, потому что у студента не обнаружилось «наполеоновской» неуязвимости перед кровью, пролитой «из принципа», и «наполеоновской» же бестрепетности перед лицом следователя, разгадавшего его психологический камуфляж, игру по правилам, изученным на юридическом факультете, где он даже однажды статью опубликовал о делении человечества на две сугубо неравноценные части... Но «проба» провалилась еще и потому, что насильно вдруг обнаружило близость Родиона с самыми ненавистными ему людьми — насквозь прозаичным, мелочно-расчетливым и подлым Лужиным — женихом Дуни, с потерявшим давно все границы добра и зла, психологически разложившимся Свидригайловым. Ведь оба они тоже наполеончики, сторонники принципа личной «вседозволенности». Это слово станет потом у Достоевского — автором итогового романа «Братья Карамазовы» ключевым обозначением человеческого падения и философского тупика.

Вся индивидуалистическая философия Раскольникова сгорела и еще по одной причине, пережить которую тоже помогла встреча с Соней. Молодой, еще только начинающий жить жизнью сердца, Раскольников понял, что, убивая и грабя, он

«убил самого себя» — всю непосредственность своих радости и горя, любви к близким, к самой земле, на которой горько и тяжело, но всем пылом неуравновешенных, не владеющих собой чувств живет, существует, хочет жить! Иначе, к чему эти лихорадочные прыжки чувств, бессонные мысли о том, как победить преследователей, сохранить себя! Отрешившаяся от нормальной жизни, втайне мечтающая о самоубийстве Соня открыла Родиону правоту жизни, ее мудрость и власть... Вся значимость свиданий с Соней в том и состоит, что, не опровергнув своей истовой религиозностью логику бунтующего Раскольникова, она своей жалостью и человечностью вернула ему ту полноту восприятия себя самого и окружающего, которая, казалось, навсегда была утрачена, стерта переживаниями о содеянном.

Итак, кто же оказался сильнее в страстном споре этих двух трагически заблудившихся в своем времени и его идеях людей — Соня или Раскольников? По сюжету «Преступления и наказания» получается, что Соня. Ведь она убедила Родиона прийти с повинной. И ей отдано полное нравственное сочувствие автора на последних страницах романа. Однако, читая их внимательно, мы обнаруживаем, что бунтующий голос Раскольникова до самого конца повествования вырывается из этого «сценария» — ведь разумом он до самого конца не приемлет смирения как программы, признавая, что это лично он не выдержал испытания на «сверхчеловека», на «кодекс» наполеонов. Не только у Сони, у самого писателя не нашлось в романе конечных аргументов против идеи бунта, взятого в широком смысле слова как общая реакция на преступный порядок самой жизни, признанный людьми общества, поделенного на палачей и жертвы, на имеющих все права и всех прав лишенных. «И я теперь знаю, Соня, что кто крепок и силен умом и духом, тот над ними и властелин! Кто много посмеет, тот у них и прав. Кто на большее может плюнуть, тот у них и законодатель, а кто больше всех может посметь, тот и всех правее...»

В неспособности упрощать жизнь, сглаживать реальную остроту противоречий, коренящихся в основе собственнического уклада, — самая большая сила Ф. М. Достоевского. К концу книги все больше выступает именно этот обобщенный смысл слова «преступление». Об этом убедительно написал В. Кожин в своей работе — вы можете прочесть ее в книге «Три шедевра русской литературы». Он подчеркнул: в романе слово «преступление», по сути, постоянно обнаруживает и свой расширительный смысл — это «переступление». Переступление норм, границ, возможностей нормального существования. Это действие — «переступление» — разлито во всей атмосфере Петербурга, как и всей России 60-х годов, выбитой из долгой крепостнической колеи и не находящей в жестокости нового порядка нормальных путей для человеческого существования. Переступают рамки все персонажи романа — и Соня, и Раскольников, и Лужин, и Свидригайлов. Готова переступить границы первоначального

смирения, компромисса Дуня, выгоняющая жениха, и, по существу, почти все другие люди в романе.

Необычайно остро чувствуя и осознавая кризисность эпохи, Достоевский одновременно выразил в романе кризисность, непримиримую противоречивость всякого общества, построенного на принципах собственности и насилия — в этом непреходящее, мировое значение романа «Преступление и наказание».

Ведь сегодня в положении Родиона и Сони, решающих вопрос о куске хлеба для себя и близких и своем человеческом достоинстве, находятся в мире миллионы людей. Невероятно сложным бывает их путь к освобождению и прогрессу, пробивающийся через страшные узлы зависимостей, предрассудков, духовных противоречий, власти ложных идей. Фигура Раскольникова с его искренним и непримиримым бунтарством, с тупиками нравственного и идейного бездорожья, философского авантюризма неожиданно оказалась актуальной для осмысления молодежного движения новых левых во Франции, в Европе и США в конце 60-х годов XX века. Об этом прямо говорил, например, в своем докладе о писателе Б. Л. Сучков, специалист в области зарубежной литературы XX века. Актуальность его мысли не утрачивается и в наши 80-е годы, накопившие новую энергию социальных взрывов и новые переплетения истинного и ложного в настроениях тех, кто, протестуя против догм буржуазного сознания, в силу духовной незрелости оказывается в плену у того же сознания, лишь в его иных — анархических, индивидуалистических или националистических — модификациях.

«Мы все глядим в Наполеоны...» — написал когда-то с иронией Пушкин о притягательности позиции исключительности как простейшей альтернативы безликому существованию.

Эпилог романа не всегда должным образом привлекает внимание читателя, а ведь все сюжетные перипетии Родиона Раскольникова не развязываются с его приходом в полицейский участок. Именно покаяние трактуется как финальный эпизод в известном фильме «Преступление и наказание», где главную роль играет Георгий Тараторкин. В самом деле, финал как будто бы исчерпывающий... А между тем эпилог, рассказывающий о событиях в жизни Родиона и последовавшей за ним Сони в Сибири, где Раскольникову предстояло отбывать большой срок наказания, этот эпилог для писателя был тоже очень существенным. Ведь именно там происходит человеческое прозрение Раскольникова, которое отрешает его от болезни индивидуализма, от стены, которую в своих мыслях он чуть было не возвел между собой и всеми другими, «обыкновенными» людьми. Можно спорить, достаточно ли психологично написаны эти сцены, показывающие, что возрождение приходит к герою романа как преодоление болезни, наваждения.

Нам, людям XX века — века невероятных открытий, грандиозных коллизий всечеловеческого плана, разительных перемен облика мира, этот принцип художественного мышления понят-

ней, чем людям XIX века, драматизм жизни которых был зачастую не прямо социально-событийным, но идейным, психологическим, лишь предварявшим наступление эпохи взрывов, катаклизмов, массовых столкновений. Последний сон Раскольникова, сконцентрировавший в себе не только пережитое, но и передуманное героем и еще более автором, у Достоевского открыто фантастичен и тем не похож на сон о лошади из начала романа. Теперь перед нами не гротескно заостренные образы отдельных людей, а целостный образ человечества, страдающего и запутавшегося. Оно страдает здесь не столько от бедствий материальных, сколько от своих духовных заблуждений и — что очень важно — от своего разьединения; от враждебности к чужим истинам, неприятия их с порога... «Целые селения, целые города и народы заражались и сумасшествовали». Сложная, трагическая картина, напоминающая об апокалипсисе — библейском предсказании неизбежного конца света, обрыва человеческой истории.

Создавая эпилог романа в реальной обстановке второй половины 60-х годов, Достоевский вложил в эти картины, конечно же, и конкретный идеологический смысл — свои опасения перед нарастающей революцией, в благотворные возможности которой он верил лишь в молодости.

Если воспринимать сон в эпилоге романа только как проявление полемики с бунтарскими настроениями времени, мы вправе были бы думать лишь об отходе от идеалов молодости писателя. Однако для нас, читателей XX века, сегодня важнее второй слой иносказания — обобщенно-философский. Вот почему сон напоминает о жанре романа-предупреждения, получившем развитие в разных литературах мира в период, когда человечество накопило оружие для многократного уничтожения всего мира, всего населения земного шара. Да, острота борьбы за сохранение жизни на земле в чем-то созвучна той вселенской тревоге, которой окрашены заключительные страницы романа «Преступление и наказание». В отличие от многих идеологов ортодоксальной церкви Достоевский не приемлет «запрограммированный» самим богом конец земного бытия людей как часть вселенской гармонии. Он хочет для человечества бесконечной жизни и совершенствования на пути к земному счастью, продолжая этим традиции подлинного гуманизма. И именно потому он отвергает войну как неизбежность. Мы сегодня близки писателю не только верой в возможность выработки иных, мирных, достойных человеческого разума средств исторического развития. Ведь не случайно на страницах советской политической печати идет речь о необходимости развивать новое мышление, соответствующее реальностям XX и близящегося XXI века.

Однако последний сон, который увидел Раскольников на койке каторжной тюремной больницы, нельзя, разумеется, признать хоть приблизительно верным историческим отражением идейной борьбы второй половины XIX века, ибо здесь в изображении бес-

смысленной войны всех против всех в сущности отсутствуют правые и виноватые, те, кто ближе к истине истории, и те, кто от нее максимально удален.

Да, искусство Ф. М. Достоевского пронизано противоречиями. Полемизируя с утопическими идеями современных ему социальных теорий, писатель приходил подчас к утверждениям, ставящим под сомнение сами возможности человеческого разума, приоритет науки перед знанием непосредственным, интуитивным, эмоциональным. И вместе с тем Ф. М. Достоевский по природе своего таланта один из наиболее ярких русских и мировых писателей-философов, писателей, сделавших замечательные художественные открытия в изображении внутреннего, интеллектуального мира человека. Именно поэтому Достоевского до конца своей жизни читали и перечитывали Л. Н. Толстой, А. М. Горький. Если вы побываете в Ясной Поляне в музее Толстого, в доме, где им были написаны и прочитаны последние страницы, вы обнаружите, что на столе писателя до сих пор лежит раскрытая книга Ф. М. Достоевского «Братья Карамазовы».

Размышляя над первым большим романом писателя «Преступление и наказание», вы тоже начинаете свой путь к творческому проникновению в другие, не менее сложные и важные, страницы Достоевского. В этом глубокая жизненная необходимость — все новым поколениям передается эстафета культуры, без опоры на нее невозможно активное творчество в самой жизни.





И мальчики кровавые в глазах

Три знаменитых писательских имени и три сюжета объединяет в литературе один и тот же образ — образ страдающего ребенка. Пушкинский «Борис Годунов». «Царь Федор Иоаннович» А. К. Толстого. «Братья Карамазовы» Ф. М. Достоевского. Последнее произведение — роман Достоевского — сегодня, когда гуманистическое сознание народов обретает особую актуальность и высоту, звучит в полный голос. Два других, вероятно, менее известны в мировом читательском репертуаре из-за своей драматургической формы, однако в русской культуре они занимают также выдающееся место, войдя не только в круг внимания театра и литературоведения, но став, каждое по-своему, источником философских раздумий о русской истории и нашей современности.

Большая литература, как мы уже убедились с вами на предыдущих страницах, — не просто свод книг. На нее можно посмотреть как на единый коллективный сюжет. Иногда отдельные звенья этого сюжета — цепочки мыслей и образов — оказываются связанными друг с другом столь явно, что одно сразу же вызывает в памяти другое.

Режиссер одного из театров юного зрителя, ставивший «Бориса Годунова» Пушкина, придумал повторяющуюся в прологе каждого действия спектакля мизансцену: мальчик в русской одежде молча и медленно проходит мимо стены старых темных икон, вглядываясь в лики святых как в портреты далеких предков. Мальчик в возрасте царевича Димитрия, имя которого постоянно звучит в драматургических произведениях А. С. Пушкина и А. К. Толстого, посвященных событиям Смутного времени, началу и концу царствования Бориса Годунова.

Историки все еще спорят по поводу того, была ли смерть младшего сына Ивана Грозного — царевича Димитрия — убий-

ством, замышленным и осуществленным по приказу Бориса Годунова (в ту пору правителя при дворе царя Федора Иоанновича, передавшего Годунову управление государством). На документы в таких случаях трудно рассчитывать, косвенных же письменных свидетельств во времена Бориса Годунова почти не существовало — письма, мемуары, дневники станут обиходом много позднее. Но даже не подтвержденная документально, легенда о царе-детоубийце (после гибели Дмитрия и кончины Федора у Годунова уже не осталось препятствий к овладению русским тронem) стала зерном народной памяти о его правлении. Позднее эта легенда обрела значение символа преступной вседозволенности деспотической власти. Мудрость Пушкина как автора «Бориса Годунова» заключалась в том, что он не просто отразил эту мысль народную, «мнение народа», в исторической трагедии, но сделал ее движущей пружиной разветвленного и реалистически многомерного повествования. Один из немногих современных Пушкину критиков «Бориса Годунова», акцентирующих цельность, единство этого произведения, И. Киреевский писал: «...и Борис, и Самозванец, и Россия, и Польша, и народ, и цареворцы, и монашеская келья, и Государственный совет — все лица и все сцены трагедии развиты только в одном отношении: в отношении к последствиям цареубийства: тень умерщвленного Дмитрия царствует в трагедии с начала и до конца, управляет ходом всех событий, служит связью всем лицам и сценам, <...> и различным краскам дает один общий тон, один кровавый оттенок»*. В борьбе за престол крови льется так много, что «практикам» власти — и Борису, и самозванцу Лжедмитрию, идущему во главе польского войска на Москву, кажется и не до нравственной сути преступления, совершенного в Угличе семь лет тому назад. Тем более в кризисные моменты. Таков Самозванец в разговоре с Мариной Мнишек у фонтана, таков Борис Годунов в предсмертном обращении к сыну, которому он хочет передать престол и спешит рассказать главное из того, что он понял, сидя на царском троне. Но как бы ни уходил Годунов от покаяния * и возмездия, возмездие нависает над ним, заставляя по мере приближения Самозванца с войсками, принятого в качестве воскресшего Дмитрия все большим числом народа, вернуться к событиям в Угличе. Пушкин показывает, что Борис сосредоточен поначалу на стороне практической. Го-

* Цит. по кн.: Городецкий Б. П. Драматургия Пушкина.— М.; Л., 1953.— С. 258.

* Тема опоздания Бориса Годунова с покаянием в убийстве царевича Дмитрия глубоко раскрыта в третьей части драматургической трилогии А. К. Толстого, в пьесе «Царь Борис». Там Борис Годунов, уже венчанный царь, приходит к своей сестре-монахини — вдове Федора Иоанновича, чтобы облегчить душу покаянием. Но оно не принято сестрой, ибо слишком долго откладывал Годунов свой приход. Да и не покаяние, а оправдание для Бориса главное по пьесе А. К. Толстого. Это чутко понимает монахиня-царица: ...ты молчал тогда, теперь же хочешь мною

Оправдан быть?..

дунов в его драме хочет, допрашивая Василия Шуйского, еще раз убедиться, что злодеяние в Угличе достигло цели, что ожить царевич Димитрий не мог. И Шуйский опровергает малейшие сомнения своим свидетельством:

...три дня

Я труп его в соборе посещал,
Всем Угличем туда сопровождаемый.
Вокруг его тринадцать тел лежало,
Растерзанных народом, и по ним
Уж тление заметно проступало,
Но детский лик царевича был ясен
И свеж и тих, как будто усыпленный;
Глубокая не запекалась язва,
Черты ж лица совсем не изменились.
Нет, государь, сомненья нет: Димитрий
Во гробе спит.

Борис удовлетворен: его неожиданно объявившийся соперник может быть только самозванцем. Однако загоняемые внутрь, вновь и вновь оживают угрызения совести, создавая атмосферу приближающейся катастрофы. Тема злодеяния, пронизывающая весь текст трагедии, появляясь в словах то одного, то другого персонажа, раскрывает всем ходом драматического повествования главную мысль поэта: величие и злодейство «несовместны». Это слово прозвучит позднее в трагедии «Моцарт и Сальери»: «гений и злодейство несовместны». Но, в сущности, трагедия «Борис Годунов» тоже вплотную подводит нас к этому убеждению. Разрыв между властью и нравственностью неизбежно противопоставляет царя народу и уже потому не может не быть губительным. По ходу действия трагедии «Борис Годунов» «неблагодарность» народа все больше ощущается Борисом не как извечное противостояние властителя и массы, но как закономерное наказание за огромную ошибку человека, принявшего принцип государственной вседозволенности, человека, разделившего в своем сознании нравственность и государственный интерес. Нет, Борис Годунов у Пушкина отнюдь не черств, не ущербен. Он глубоко любит своих детей Федора и Ксению, он, несомненно, незауряден как носитель государственной воли, он умен и проницателен. Он лишь традиционно для правителя самовластного типа ставит понятие «совесть» после понятия «власть». Конечно, в 1825 году Пушкин не был первооткрывателем этой проблемы: «нравственность и власть». Вопрос о цене власти, более того — о цене прогресса (а Годунов по исходным позициям фигура более прогрессивная, чем его главные противники бояре) был поставлен во весь рост логикой мировой истории. Чего стоили, не говоря об исторических, одни художественные произведения, посвященные французской буржуазной революции, Наполеону Бонапарту, широко читаемые в кругу друзей Пушкина. Эти темы были в центре внимания искусства и рань-

ше — в античной, в шекспировской, в романтической драме XIX века. Но Пушкин ставил в «Борисе Годунове» проблему власти и нравственности в истории шире, чем вопрос о цели и средствах. Свообразие его трагедии в соединении мысли о государственной вседозволенности с темой народного мнения — глубинной народной нравственности. Пока насилие существует как орудие политики, убеждает нас трагедия Пушкина, пока разменной монетой политического деяния оказывается ни в чем не повинная человеческая душа и самая неповинная из душ — детская, пока детство — жертва на алтаре истории, нет права у сильных мира на достоинство власти, на ее прочность, на признание народа.

Именно спор с самим собой о праве на царское достоинство, на «спокойствие» — внутренний нерв знаменитого монолога Бориса Годунова, в первых словах которого провозглашено это состояние:

Достиг я высшей власти.

Шестой уж год я царствую спокойно...

На самом деле спокойствия, а тем более счастья — нет, перед самим собой скрывать это не имеет смысла. И тогда — естественный и внутренне логичный ход мыслей — хочется обвинить в этом состоянии других — окружающих, народ, сами законы жизни: «...живая власть для черни ненавистна...» Какой правитель, прошедший через годы испытаний государственной деятельностью, в трудную минуту не поддастся соблазну все свои неудачи объяснить именно так! Но мысль о тайном и неуклонном нерасположении самой судьбы (а не только неблагоприятной «черни») все больше сгущается в монологе: ведь за шесть лет обрушились не только посланный Богом «глад», пожар, истребивший жилища, но и внезапная смерть жениха дочери, смерть сестры. И наконец, может быть, самое страшное: во всем этом молва упорно обвиняет именно его, Бориса:

Кто ни умрет, я всех убийца тайный:
Я ускорил Феодора кончину,
Я отравил свою сестру царицу,
Монахиню смиренную... всё я!

Все названо, все выплеснулось в этом монологе, лишь об одном сказано обиняком, намеком, растворенным в общих словах, но зато в каких накаленно-исповедальных, исключаящих мысль о спокойствии раз и навсегда:

Ничто не может нас
Среди мирских печалей успокоить;
Ничто-ничто... едина разве совесть.

Но если в ней единое пятно...

И наконец после длинного пути мысли, одновременно блуждающей и сосредоточенной, это знаменитое: «мальчики кровавые...»

Конечно, в «Борисе Годунове» Пушкина (как и позднее в трагедии А. К. Толстого) важна и сама тема узурпации власти. Убит не просто ребенок, но царевич. Однако гениальная фраза Пушкина из монолога Бориса Годунова «И мальчики кровавые в глазах...», фраза, выражающая чувство конкретной вины за узурпацию русского престола, за убийство ребенка-царевича, поднимается в своем прямом звучании до идеи вины за все преступления власти. Целый мир окрашивается в цвет крови, все жертвы кажутся Борису в минуту прозрения «мальчиками».

Еще раз задайте себе вопрос, перечитывая трагедию Пушкина: что чему предшествует в ней, с ее короткими картинками, которые переносят нас в разные точки пространства и потому как бы рассредоточивают наше внимание? Что чему предшествует — всплеск чувства вины в душе Бориса или первое упоминание о Самозванце? На это не сразу ответишь. В том-то и дело, что внешние события концентрируются как бы параллельно скрытым до времени, но непрерывным переживаниям, которые гонит из своего сознания Годунов, оправдавший свое преступление государственной необходимостью... То, как научился Борис сдерживать себя, нам приоткрывает эпизод с юродивым. «Оставьте его», — приказывает Борис сопровождающим, слышавшим обращенные к царю слова: «Николку маленькие дети обижают... Вели их зарезать, как зарезал ты маленького царевича». Пушкин в трагедии «Борис Годунов» — великий психолог, умеющий, как это мы видим и в «Евгении Онегине», тонко и естественно сопрягать линии внешних и внутренних событий в истории личности. Как ни выразителен драматургически Самозванец в его стремительных превращениях из беглого монаха в претендента на престол России, из пылкого влюбленного в трезвого политика, все же наибольшее впечатление на читателя и сегодня производят монологи Бориса о парадоксах власти, о ее вечных истинах, о переменчивости отношения к ней народа. Наконец, то и дело прорывающаяся в словах и умолчаниях тема власти и нравственности. Думается, правы те исследователи Пушкина, которые, как например, Э. Г. Бабаев в книге «Творчество Пушкина»*, подчеркивают момент авторского присутствия в тексте драмы. «Театр Пушкина — это особый поэтический театр», — читаем мы в названной книге**. И еще одно, совсем не частное суждение: «Обычно отмечают три источника «Бориса Годунова» — летописи, Карамзин и Шекспир. Следовало бы отметить еще и четвертый источник — белый стих Жуковского***.

* Бабаев Э. Г. Творчество А. С. Пушкина. — М., 1988.

** Там же. — С. 71.

*** Там же. — С. 72.

Да, видимо, белый стих (в сочетании с прозой) оказался той идеальной внешней формой для Пушкина, автора «Бориса Годунова», которая оказалась способной естественно соединить значительность авторских обобщающих поэтических формул, интонации философского раздумья, столь свойственные многим его произведениям этих лет, с укрупненным рисунком исторической трагедии.

Не случайно и А. К. Толстой, обратившийся к тому же материалу больше чем через сорок лет — в 1868 году, тоже избрал форму белого стиха. Историческая драма А. К. Толстого «Царь Федор Иоаннович», где автор напрямую продолжает тему противостояния власти и человечности, построена иным образом, чем пушкинская. Во-первых, это средняя часть драматургической трилогии, охватывающей период от последних дней царствования Ивана Грозного до последних дней царствования Бориса. Действующих лиц, исторических событий здесь отражено больше, чем в короткой трагедии Пушкина. Обстоятельства русской истории, борьба боярских исконных традиций с новыми принципами правления Бориса даны как непрерывная и довольно развернутая линия драматического действия. Борис выступает в эпизодах постепенной борьбы за престол. Многие в его правлении конкретно, рельефно, логика его поступков связывает три пьесы воедино. Но пушкинская традиция также ощутима в трилогии Толстого. Она в слиянии исторической и нравственно-философской проблематики. Она, конечно же, и в продолжении линии «поэтического театра». И здесь белый стих органично соединяет отдаленное по времени историческое действие с лирическим осмыслением его общечеловеческого содержания. И здесь нравственный мир писателя проникает в самосознание персонажей, способный охватить своей мыслью вопросы, принадлежащие не одному поколению, не одной какой-то («от и до») полосе истории. Конечно, в пьесе А. К. Толстого не было такой новизны, с какой прочитывался «Борис Годунов» Пушкина. Но чисто драматургически, сценически у Толстого были свои преимущества, что подтверждает сравнение истории их постановок: упорные неудачи спектаклей даже крупнейших режиссеров, ставивших «Бориса Годунова» (среди них В. И. Немирович-Данченко, В. Э. Мейерхольд) и гораздо более счастливая сценическая история пьес А. К. Толстого, в особенности средней из них — трагедии «Царь Федор Иоаннович»*. Здесь борьба нравственной истины с пози-

* Стоит подчеркнуть, что кроме новизны формы «Бориса Годунова», сощавшего установку на зрелищность народного площадного театра, лаконизм театра мысли и углубленный психологизм, проблему составляло воплощение содержания трагедии Пушкина. Уже окружение Николая I и он сам должны были прочитывать в сюжете о царе-убийце аналогии с причастностью Александра I к убийству его отца Павла I. Едва ли случайно, что персонально царю принадлежит мысль посоветовать Пушкину переделать трагедию в исторический роман. У нас нет сомнений и в том, что именно из-за невозможности обойти нравственную остроту содержания трагедии «Борис Годунов» в любой,

цией государственной вседозволенности крупно и законченно предстает в двух постоянно взаимосвязанных главных действующих лицах: представителей наследственной власти — царе Федоре Иоанновиче и правителей государства, уполномоченном царем Федором, а также названном ранее и Иваном Грозным в числе самых близких престолу людей, — Годунове. Перед нами период, предшествующий изображенному Пушкиным, время, когда Борис Годунов еще борется за высшую власть. Оба — царь Федор и Борис — почти постоянно на сцене. И чем более острые события разворачиваются здесь, тем яснее, что царь и его доверенный правитель исходят в своих поступках из совершенно разных нравственных критериев и побуждений. Царь Федор глубоко религиозен, он исповедует добро, верит в близкую возможность «всех согласить, всех сгладить». Борис же убежден, что только силой и вероломством, только беспощадной твердостью можно вывести государство из обступивших его трудностей, внутренних и внешних. В двух позициях, столкнувшихся одна с другой, Борис кажется дальновидней и сильней Федора. Да и наивный, беспомощный в конкретных государственных делах Федор Иоаннович мудр в своем настойчивом отстаивании добра, «мирного строения на Руси», изнемогшей от крови и произвола в последние годы правления Грозного, раздираемой распрями бояр. Еще до первого появления на сцене царя Федора мы узнаем из предыдущего акта о заговоре против Годунова и его влиянии на Федора. В доме знатного боярина И. П. Шуйского сочиняют челобитную царю об отстранении Годунова, о разводе царя с царицей — сестрой всесильного правителя; есть и повод — царственная чета бездетна, династия может оборваться на Федоре.

Среди действующих лиц трагедии «Царь Федор Иоаннович» нет маленького царевича Димитрия, но он постоянно присутствует в мыслях Федора и Годунова, в разговорах царя с окружающими. Больше того, слабый здоровьем и нерасположенный к делам государственного правления Федор Иоаннович ощущает себя лишь как бы временным представителем царственных интересов Димитрия. Обращаясь к Ивану Петровичу Шуйскому, Федор прямо говорит:

даже самой «эпической» его трактовке не мог получиться спектакль Малого театра в 1937 году. Тщетно группа постановщиков этого спектакля пыталась соединить несоединимое — обойти проблему преступности Бориса Годунова, сквозную в психологическом и внешнем действии пушкинской трагедии, и при этом подняться до художественной значительности первоисточника. Об этой и других попытках советского театра поставить «Бориса Годунова» Пушкина, приспособивая его текст к урезанным возможностям правды в искусстве, интересно и подробно рассказано в книге О. Фельдмана «Судьба драматургии Пушкина» (М., 1975). В его обстоятельную книгу, естественно, не успела войти история постановки «Бориса Годунова» Ю. П. Любимовым в Московском театре на Таганке, где главную роль играет Николай Губенко. Эта страница драматургической Пушкинианы, конечно же, найдет свое место в истории современного советского театра.

Князь, послушай!
Лишь потерпи немного — Мите только
Дай подрасти — и я с престола сам
Тогда сойду, с охотой сойду,
Вот те Христос!

Мыслью о погибшем брате кончает Федор последний монолог, обращенный к царице Ирине:

Бездетны мы с тобой, Арина, стали!
Моей виной лишились брата мы!

Не просто виной недосмотра, виной слабости, открывшей дорогу преступлению, как понимает читатель из всего хода событий, но неспособностью утвердить добро, даже и неспособностью остаться верным ему до конца в своих царских распоряжениях.

Не выводом царевича Димитрия на сцену своей трагедии, А. К. Толстой делает мотив детоубийства впечатляющим, избрав момент, когда приспешниками Годунова осуществляется первый практический шаг к преступлению. Эта сцена так значительна, что ее стоит прокомментировать подробнее. В ней действуют исполнители могущественной воли Бориса. Борис Годунов лишь на короткое время предстанет здесь в разговоре с боярином Клешнинным, отдавая ему формально безупречное, а по существу наполненное злодейским смыслом приказание нанять Димитрию новую няньку, чтобы та «блюла» царевича. Клешнин верно прочитывает подлинный смысл распоряжения:

Чтобы блюла! Гм! Нешто я не знаю,
Чего б хотелось милости твоей?
Пожалуй — что ж! Грех на душу возьму!

И дальше вместо державного «блюди!» в разговоре с явившейся на вызов разбитной мещанкой, свахой Василисой Волоховой, которую намечено определить в няньки царевичу, у Клешнина появляются слова о «службе... при царевиче», которую надо «суметь» исполнить.

Не понимающая поначалу, что за службу предстоит ей исполнить за обещанную в случае успеха награду правителя, Василиса истово уверяет:

Сумею, батюшка! Сумею, свет!
Уж положиися на меня! И мухе
Я на дитяню сесть не дам! Уж будет
И здрав, и сыт, и цел, и невредим!

И слышит вдруг слова, смысл которых доходит не сразу:

Но если б что не по твоей вине
Случилось с ним...

Волохова:
Помилуй, уж чему
При мне случиться!

К л е ш н и н (значительно):

Он тебе того

В вину бы не поставил!

Волохова смотрит в удивлении.

Слушай, баба:

Никто не властен в животе и смерти —

А у него падучая болезнь!

В о л о х о в а:

Так как же это, батюшка? Так — что же?

В толк не возьму?

К л е ш н и н:

Бери, старуха, в толк!

И дальше следует прямая угроза:

Но помни: денег вдоволь —

Или тюрьма!

Русский театр хранит в памяти не один значительный спектакль по пьесе А. К. Толстого «Царь Федор Иоаннович». И почти всегда эта сцена была одной из самых сильных с Василисой и Клешниным, потому что у А. Толстого она полна не только остро драматизма, но и глубокого смысла: в становлении лютого деспотизма, кроме всевластного организатора преступлений над человеком, есть еще исполнитель. Ни одно преступление не состоялось бы без этой «теневого» фигуры палача. Для безопасности правителя они чаще всего позднее тоже отправляются им на казнь — тихую, безвестную. Все это предчувствует Василиса Волохова, но отказаться от предложения Клешнина она уже не в силах. И потому, потрясенная и сломленная, принимает свою роль как судьбу:

Один лишь бог силен и всемогущ,

Один господь, а наше дело вдовье!

Цепь подобных остродраматических сцен в пьесе А. К. Толстого непрерывна. Противоположная годинувской линия царя Федора «всех согласить, все сгладить» откликается в душах очень немногих близких ему людей. Конфликт между противоположными сторонами разгорается и с неизбежностью захватывает самого Федора. Его идеальное миролюбие терпит испытание в тот момент, когда царю становится известным замысел бояр не только об отстранении Годунова от правления, но и о разводе царя с царицей Ириной — его лучшим, надежным другом, прекрасной, мудрой и любящей женой. В минуту, когда Федор узнает впервые об этом замысле, гнев его становится похожим на подлинный державный гнев. Теперь он готов сразу же, без раздумья, не слушая заступничества царицы, послать заговорщиков, даже недавно близких ему людей, таких, как национальный герой Иван Петрович Шуйский, в темницу. К великой радости Бориса, давно добивавшегося расправы со свои-

ми врагами. Именно после этой расправы у Бориса остается лишь один соперник в его борьбе за трон — мальчик Дмитрий, ничего не подозревающий о кипящих вокруг него темных страстях, но в силу своего царственного происхождения притягивающий все помыслы. Так логикой борьбы столкнулись на арене души одного человека — доброго царя Федора Иоанновича — две силы: власть и человечность. В этом столкновении источник глубокого психологизма драмы Толстого, ее непреходящей злободневности. Ведь прогресс человечества немыслим без утверждения законов гуманности. А путь к ее утверждению в XX веке оказался не менее, а более сложным, чем в XIX в.

Сегодня нам странно, что трагедия Толстого, с такой художественной силой продолжившая пушкинские темы, даже знаменитым критиком Стасовым не была оценена по достоинству. Вернее ее оценила цензура, на тридцать лет задержавшая появление этого произведения на русской сцене. Но когда в 1898 году спектакль был осуществлен в день открытия Московского Общедоступного Художественного театра под руководством К. С. Станиславского и В. И. Немировича-Данченко, он стал подлинным событием русской культуры. Шли годы, и сама история наполняла пьесу новым человеческим и социальным содержанием, открывая все больше ее главный гуманистический смысл: не только счастья человеку, но и устойчивой силы государству не может принести политика, построенная на крови ребенка, на страданиях ни в чем не повинных людей. Традиция гуманизма, вдохновившая Пушкина, Гоголя, Лермонтова, продолженная Тургеневым, Некрасовым, А. К. Толстым и другими великими писателями, их современниками, обрела во второй половине XIX века новое мощное звучание. Нравственно-философская проблематика с исключительной глубиной отразилась в жанре монументального романа. И здесь особое место принадлежит «Войне и миру» Л. Н. Толстого и «Братьям Карамазовым» Ф. М. Достоевского. О романе «Война и мир» в этой книге уже шла речь. В контексте нашей темы коснемся лишь некоторых страниц романа «Братья Карамазовы», в котором тема ребенка, невинно страдающего в дисгармоничном, неустроенном мире, обрела новое звучание и новую художественную высоту. Мы узнаем о трудном детстве Мити, Ивана и Алеши Карамазовых — главных персонажей романа. По вине развратного и жестокого отца, в сущности погубившего и первую, и вторую жену, каждый из сыновей вырос полусиротой, заботами добрых людей и, может быть, поэтому способен остро сопереживать чужому горю. По ходу сюжета перед нами раскрываются судьбы бедствующих и униженных детей Снегирева, их товарищей в сложные, кризисные для России годы. Да и материально благополучная девушка-подросток Лиза Хохлакова мучительно переживает свой физический недостаток — хромоту.

В книгах Ф. М. Достоевского не всегда можно найти прямых виновников детских страданий. Важнее для писателя другое —

укор всему обществу, всему человечеству, не способному оградить слабых и малых от жестоких испытаний разрываемого враждой и несущего боль социальных контрастов мира. Вот почему Мите Карамазову, приходящему к глубокому осознанию своего и чужого зла, снится поистине вещей, символический сон о страданиях «мирового дитя», за которое ответственны все люди: «Вот он будто бы где-то едет в степи, там, где служил давно, еще прежде, и везет его в слякоть на телеге, на паре, мужик. Только холодно будто бы Мите, в начало ноябрь, и снег валит крупными, мокрыми хлопьями, а падая на землю, тотчас тает. И бойко везет его мужик, славно помахивает, русая, длинная такая у него борода, и не то что старик, а так лет будет пятидесяти, серый, мужичий на нем зипунишко. И вот недалеко селение, виднеются избы черные-пречерные, а половина изб погорела, торчат только одни обгорелые бревна. А при выезде выстроились на дороге бабы, много баб, целый ряд, все худые, испитые, какие-то коричневые у них лица». Оборвем пока цитату. Тут хочется обратить ваше внимание и на форму, на то, о чем не раз уже говорили литературоведы: повествование у Достоевского своей структурой нередко напоминает образный мир и композиционные законы киноискусства. Один из этих законов — чередование общих планов с крупными. И здесь сейчас общий план резко сменяется крупным: «Вот особенно одна с краю, такая костлявая, высокого роста, кажется, ей лет сорок, а может, и всего только двадцать, лицо длинное, худое, а на руках у нее плачет ребеночек, и груди-то, должно быть, у ней такие иссохшие, и ни капли в них молока. И плачет, плачет дитя и ручки протягивает, голенькие, с кулачонками, от холоду совсем какие-то сизые.

— Что они плачут? Чего они плачут? — спрашивает, лихо пролетая мимо них, Митя.

— Дитё,— отвечает ему ямщик,— дитё плачет.— И поражает Митю то, что он сказал по-своему, по-мужицки: «дитё», а не «дитя». И ему нравится, что мужик сказал «дитё»: жалости будет больше.

— Да отчего оно плачет? — домогается, как глупый, Митя.— Почему ручки голенькие, почему его не закутают?

— А иззябло дитё, промерзла одежонка, вот и не греет.

— Да почему это так? Почему? — все не отстает глупый Митя.

— А бедные, погорелые, хлебушка нетути, на погорелое место просят...

И чувствует он... что подымается в сердце его какое-то еще никогда не бывалое в нем умиление, что плакать ему хочется, что хочет он всем сделать что-то такое, чтобы не плакало больше дитё, не плакала бы и черная иссохшая мать дитяти, чтоб не было вовсе слез от сей минуты ни у кого и чтобы сейчас же, сейчас же это сделать, не отлагая и несмотря ни на что...»

Прошло более ста лет с тех пор, как были написаны эти

строки. Но они по-прежнему жгут сердце, будят совесть всех людей, ибо даже на пороге XXI века существуют миллионы голодных и бездомных детей, униженных бесправием и насилием. А сколько новых проблем и страданий принесли мировые войны, концлагеря, межнациональная вражда, невежество, жестокость и эгоизм! Символ, созданный Пушкиным в трагедии «Борис Годунов»: «мальчики кровавые» — дети, ставшие жертвой темных сил истории, символ этот оказался в романе «Братья Карамазовы» ключом к его центральному философскому содержанию. Рассказав брату Алеше о мальчике, затравленном в годы крепостного права собаками только за то, что он подбил камнем ногу любимой гончей барина, о страданиях других детей, Иван Карамазов — трагический мыслитель и бунтарь — говорит: «Слушай меня: я взял одних деток для того, чтобы вышло очевиднее. Об остальных слезах человеческих, которыми пропитана вся земля от коры до центра, я уж ни слова не говорю... если все должны страдать, чтобы страданием купить вечную гармонию, то при чем тут дети, скажи мне, пожалуйста? Совсем непонятно, для чего должны были страдать и они, и зачем им покупать страданиями гармонию?.. И если страдания детей пошли на пополнение той суммы страданий, которая необходима была для покупки истины, то я утверждаю заранее, что вся истина не стоит такой цены...»

Защищая принципы нового мышления, исключаящие взгляд на человека как на «строительный материал истории», утверждающие счастье не только будущего, но и живущего рядом человека как высшую и неотложную цель всех усилий и трудов общества, сегодня мы приблизились к гуманизму А. С. Пушкина, А. К. Толстого, Ф. М. Достоевского. Встреча с их лучшими, прониновенными страницами — не эпизод читательской биографии. Приняв их высокие устремления и тревоги как лучшую традицию русской литературы, мы всегда будем мысленно видеть и маленького царевича убиенного, и Илюшечку Снегирева, страдающего за своего униженного отца, и грудного ребенка на руках у иссохшей матери возле дома, охваченного пламенем пожара, — мировое дитя, зывающее к разуму и человечности.





За прощание с Вершининым

С именем А. П. Чехова в XX веке прочно связаны слова: художественное совершенство, шедевр... Школьники разных возрастов нередко начинают знакомство с русской классикой с его «Каштанки», «Ваньки», «Мальчиков» и заканчивают изучение литературы XIX века рассказами «Человек в футляре», «Ионыч», «Душечка». Стоит при этом помнить, что Чехов пришел в русскую литературу молодым, полным свежих сил, тогда, когда она дала уже столь многое. И сумел впитать это многое в своем самобытном таланте и стиле и сделать следующий шаг — прямо в наш XX век. Интерес к его произведениям продолжает расти во всем мире. Чехов одновременно и демократичен, обращен к широкому кругу читателей, и духовно аристократичен своей этической собранностью, изяществом слога, тонким всепроникающим лиризмом, одухотворенностью, юмором.

Старшеклассники уже знают некоторые произведения писателя, в том числе и «Вишневый сад», изучаемый в школе. Но у нас речь пойдет не о них, а еще об одном произведении Чехова, которое образованный человек XX века тоже не может не знать — о пьесе «Три сестры». Здесь, кажется, еще больше, чем в «Вишневом саде», перед нами Чехов — поэт, тонкий лирик. Для русской культуры было огромным счастьем, что ко времени создания пьесы (1899) наш молодой, но уже знаменитый МХТ смог передать эту поэзию во всей ее полноте, сделав Чехова-драматурга счастливым, понятым. Вы ведь помните из его биографии, что после неудачной постановки «Чайки» на сцене Александринского театра он вообще собирался отказаться от драматургии!

Когда мы берем в руки книгу, давно признанную шедевром, мы с самого начала настроены на гармонию, которая ждет в каждой строчке, в каждом слове. Ведь уже само название «Три

сестры» — такое простое, домашнее — притягивает заключенным в нем обещанием рассказать о трех — значит, обязательно разных, сестрах — значит, наверно, близких между собой людьми. О женщинах или девушках, каких столь поэтично со времен Пушкина и Тургенева рисовала русская литература. Что-то скорее повествовательное, чем драматургическое, звучит в этом заголовке-обещании. Сталкиваются, соперничают чаще братья, мужчины — начало неугомонное, действенное по самому своему природному назначению. Чехов, кстати, нередко выносит в заглавие «мягкое, женское» — «Полинька», «Верочка», «Душечка», «Дама с собачкой». Впрочем, здесь видна и тонкая чеховская улыбка. Перед нами не исключительные, передовые, романтические женщины Тургенева. Чеховские женщины всегда более скромные, «бытовые», провинциальные, слабые даже. Писатель умел видеть в мягкости, доброте, порядочности простых русских интеллигентных женщин особое очарование...

Начинается действие-диалог, и все сестры предстают перед нами одновременно. В это светлое утро ранней весны они все вместе в просторном, уютном доме. Сегодня здесь день рождения — 20 лет исполнилось младшей — Ирине. Эта дата объединяет их. Но уже с самого начала Ирина, Маша и Ольга — разные. Чехов обозначает это просто и символично уже в ремарке перед началом действия: Ирина в белом, Маша в черном (черное платье безмолвно контрастирует с белым — цветом юности и надежд). Не случайно и синее форменное платье Ольги — она учительница гимназии провинциального, неинтересного города. Звучат, поддерживая цветовые лейтмотивы, и иные — словесные, интонационные. У Ирины — порыв к другой жизни: «В Москву! В Москву»; у Ольги: «Устала... Лучше бы я вышла замуж...» У замужней, «устроенной» Маши что-то противоположное, затаенное, невнятное: «У лукоморья дуб зеленый, златая цепь на дубе том...»

А пока давайте сосредоточимся на одном фрагменте начинающегося первого действия — на длинном монологе Ольги — старшей сестры, вспоминающей вслух наедине с сестрами, каким был этот день пятого мая «ровно год назад», когда внезапно умер отец сестер Прозоровых, командир бригады, генерал.

Монолог Ольги — законченный, маленький рассказ. Такое бывает и в пьесах Островского, и в других драматургических произведениях, когда зрителя нужно ввести в курс уже совершившихся событий. Нас не удивляет этот несколько архаичский прием в пьесе Чехова. Но что-то здесь все же смущает некоторой искусственностью, нарочитостью. Наверное, вот что: обратите внимание, ведь Ольга так рассказывает о смерти отца, о его похоронах, как будто ее слушательницы не знают или не помнят этого. Могло ли так быть — ведь прошел всего год. И значит, остается предположить: воспоминание Ольги столь важно для содержания пьесы, что Чехов идет на это частное несовершенство своего шедевра.

Вслушаемся в ее слова: «Помню, когда отца несли, то играла музыка, на кладбище стреляли. Он был генерал, командовал бригадой, между тем народу шло мало. Впрочем, был дождь тогда. Сильный дождь и снег». Не только боль и память, но и какой-то недоуменный вопрос звучит в словах старшей сестры. Почему же шло так мало людей? Действительно потому, что день был дождливый? Или люди не оценили при жизни генерала Прозорова — достойного, интеллигентного человека? Или между миром Прозоровых, духовно и душевно связанных с Москвой, откуда они приехали одиннадцать лет тому назад, и этим провинциальным городом не сложилось настоящих прочных связей? Ответить на эти вопросы можно, лишь прочитав, пережив, осмыслив всю пьесу, всмотревшись в тех, кто остался друзьями прозоровского дома и после смерти главы семьи, самих сестер, воспитанных отцом и его ближайшим окружением, ибо матери они лишились давно. Постепенно мы понимаем: пьеса о русской жизни на пороге ответственных 900-х годов, столь существенно повлиявших и на самого Чехова, и на Толстого, придвинувших русское общество к испытаниям революцией 1905 года, первой русской революцией. Но перед нами атмосфера предстоящего семейного праздника, личные переживания, воспоминания сестер. Ведь это Чехов. Он, как никто, умеет создать образ времени через быт, через психологическую деталь — вспомните рассказы «Толстый и тонкий», «Смерть чиновника», «Палата № 6»...

Вы, конечно, замечали: в драме все развивается быстрее, чем в повести или в романе. И вторжение перемен начнется почти сразу же после монолога Ольги, после возгласа Ирины: «Скажите мне, отчего я сегодня так счастлива?» В гостиной друзья дома говорят на разные темы, и прозвучит фраза Тузенбаха: «Забыл сказать. Сегодня у вас с визитом будет наш новый батарейный командир Вершинин». Он действительно вскоре войдет в гостиную сестер. И всколыхнет радость, потому что с ним связано так много дорогого для них: он из Москвы, знал отца, помнит сестер еще девочками... Забегая вперед, скажем, что весь облик Вершинина, человека той же среды, что и генерал Прозоров, ответит на вопрос: каким же был отец трех сестер?

О воспитанности человека можно судить по тому, как он входит в гостиную и выходит из нее, — считали издавна. И это верно. Как входит человек в круг других людей, как он относится к другим, какой предлагает тон общения, что нового может дать людям? И оправдает ли этот персонаж свою фамилию — такую русскую, поэтичную, намекающую на высоту, «вершинность»?

Вершинин входит в комнату Прозоровых совсем просто... Он взволнован встречей. Запомним, что именно Машу он смог узнать сразу, тем самым выделив ее из сестер... Вершинин открыт, откровенен, заговаривает сразу о своих девочках — дочерях, над этой его слабостью посмеиваются сослуживцы... Он по-

этически чуток: «А здесь какая широкая, какая богатая река! Чудесная река!» Со своей патетикой не по возрасту (ему сорок третий год), с речами о будущей прекрасной жизни Вершинин чуть комичен, но это окончательно выдает его искренность, отсутствие позы и вызывает мгновенные симпатии всех на сцене и в зале... Родной по духу сестрам, добрый, интеллигентный человек вошел в их дом в это светлое утро. Скоро голос его и смех так естественно будут звучать в доме Прозоровых. И Маша, бывшая не в духе все утро, порывавшаяся уйти домой, вдруг передумывает — остается у сестер. Это решение ее, наверное, можно считать завязкой лирической любовной линии пьесы...

Впрочем, пьеса Чехова многоголосна, полифонична. И к лейтмотивам каждой из сестер, и к вершининскому «как хороша будет жизнь через двести — триста лет...» уже в этом действии добавятся контрастные лейтмотивы доброго, любящего Ирину и несчастливого Тузенбаха, мрачного Соленого, старого чудака Чебутыкина, квартирующего в доме сестер и бесконечно к этому дому привязанного...

К концу первого действия из-за общего праздничного стола выбегут двое — Андрей Прозоров и его молоденькая приятельница Наташа в розовом платье. Действие завершается объяснением в любви, смущенным смехом Наташи, в нескладном поведении которой читатели и зрители должны, казалось бы, почувствовать лишь молодость, неопытность, чистоту. Когда Ольга на правах старшей сказала ей о зеленом поясе к розовому платью «Милая, это некрасиво», мы скорее сочувствуем наивной Наташе, ее испугу: «Разве есть примета?»

Первое действие в любой пьесе — это знакомство с героями, это завязки, импульсы к последующему. Вот и в «Трех сестрах» случилось два события: приехал и душевно растревожил сестер Вершинин, произошло объяснение их брата Андрея с Наташей.

По контрасту второе действие пьесы происходит зимой и вечером. И хотя перед нами все тот же уютный дом Прозоровых, теперь в его внутренних комнатах темно и тревожно. Эту тревогу, казалось бы, гасит, а на самом деле вносит женщина в капоте, Наташа — теперь уже не невеста, а жена Андрея. Она всего боится — горячей свечи, прислуги, того, что ребенок, у которого «был жар», «сегодня холодный весь»... Сестрам Андрея Наташа сочувствует, но уже снисходительно, как хозяйка дома, мать семейства: «...трудятся бедняжки». Главную тревогу зритель чувствует, видя, как настойчиво эта недавняя застенчивая провинциалочка заводит свои порядки в доме Прозоровых: «Так, значит, Андрюша, я скажу, чтобы ряженных не принимали». И еще посерьезней: «Бобик холодный. Я боюсь, ему холодно в его комнате, пожалуй. Надо бы хоть до теплой погоды поместить его в другой комнате. Например, у Ирины комната как раз для ребенка: и сухо, и целый день солнце. Надо ей сказать, она пока может с Ольгой в одной комнате... Все равно днем дома не бывает, только ночует...» Чувствуете, вот какую цепочку по-

строила эта деловая супруга от сочувственного «...трудятся, бедняжки!» И удивительно ли, что Маша приходит теперь в этот дом гораздо реже? А что же сам Андрей — гордость и надежда сестер, способный, наверное, человек, с которым еще недавно они связывали надежду на возвращение в Москву, верили в его научное будущее: как он себя чувствует в новой роли?

В искусстве всегда важен любой оттенок происходящего. Заметили вы, как, вроде бы советуясь с Андреем, жена все время преподносит ему готовые суждения? Да и вообще, говорит в основном она, он лишь одну фразу успел вставить в ее монолог, фразу важную: «Да ведь это как сестры. Они тут хозяйки». Но говорит-то он «нерешительно» (так указано в ремарке Чехова). Или совсем молчит. Даже Наташа заметила: «Андрюшанчик, отчего ты молчишь?» Но вот приходит глухой рассыльный из земской управы, где служит теперь секретарем Андрей Прозоров, и перед этим стариком он произносит целую речь, честно признаваясь: «Если бы ты слышал, как следует, то я, быть может, и не говорил бы с тобой. Мне нужно говорить с кем-нибудь, а жена меня не понимает, сестер я боюсь, почему-то, боюсь, что они засмеют меня, застыдят...» От одиночества Андрей и подружился с Чебутыкиным, они договариваются вместе ускользнуть в клуб играть в карты, выпить. Все это подготавливает перемену: и мы услышим в третьем действии Андрея, грубо разговаривающего с сестрами, узнаем, что в клубе он проиграл крупную сумму...

Но вечер, составляющий второе действие, это все же вечер особенный. Это святки, традиционный зимний праздник. И тянутся к дому гости. Первыми, еще до наступления вечера, появляются Маша и Вершинин. Облако поэзии, тонкой лирики несут они с собой, тихо переговариваясь, счастливо смеясь без всякого повода, как смеются влюбленные. Да, это и случилось между первым и вторым действием и сложилось безнадежно. Ведь у Маши муж — недалекий, но любящий ее по-своему, а у Вершинина — беспомощная нелепая жена и огромная в связи с этим тревога за маленьких дочерей... Но сейчас праздник. Они на считанные минуты вместе и счастливы. Вы хорошо помните по рассказам Чехова об особой роли у него мельчайших подробностей, художественной детали. Об этом пишут в своих книгах известные ученые-чеховеды В. Ермилов, А. Скафтымов, А. Белкин, Г. Бердников, А. Чудаков.

В драме нет описаний от автора. Существует ли там художественная деталь? Да, но своеобразно. Главное здесь — психологическая и речевая характеристики. Слово в контексте реплик и действий персонажей создает тонкий подтекст, т. е. дополнительный и часто более важный, чем непосредственно выраженный, смысл. Такой подтекст слышен в разговоре Маши и Вершинина. О чае, которого не пил сегодня Вершинин (за этим угадывается неуютность его дома, разлад с женой...). А в словах Маши: «Самые порядочные, самые благородные и воспитан-

ные люди в нашем городе — это военные» — объяснение в любви к Вершинину — ведь он военный, полковник. Подтекст может образоваться от сочетания слова персонажа с его поступком. Наташа, которая говорит о болезни сына, вскоре спокойно уезжает кататься в санях Протопопова, начальника своего мужа; лицемерие ее очевидно. Все это говорилось ради того, чтобы разжалобить Андрея. Все это драматургические детали, оттенки, несущие психологический подтекст.

Но у диалога есть и другие функции. Он часто предваряет дальнейшее действие, «угадывает» его, готовит к нему читателя или зрителя, в то время как сам персонаж живет только настоящим временем, не догадываясь о возможном втором смысле своих слов. Ведь и в жизни беглый бытовой диалог-разговор воспринимается, как правило, его участниками именно как сиюминутное общение.

Рассмотрим большой отрывок из второго действия. Он предваряется ремаркой автора: «Подают самовар; Анфиса около самовара; немного погода приходит Наташа и тоже суетится около стола; приходит Соленый и, поздоровавшись, садится за стол». Вот он, наконец, кажется, момент отдыха, встречи за столом близких друг другу людей. Но уже первая реплика Вершинина вводит тему неуюта (из предыдущего разговора с Машей мы уже понимаем его психологический исток). Итак, вслушаемся:

«Вершинин. Однако, какой ветер!

Маша. Да. Надоела зима. Я уже и забыла, какое лето.

Ирина. Выйдет пасьянс, я вижу. Будем в Москве.

Федотик. Нет, не выйдет. Видите, осьмерка легла на двойку пик. (Смеется.) Значит, вы не будете в Москве.

Чебутыкин (читает газету). Цицикар. Здесь свирепствует оспа.

Анфиса (подходя к Маше). Маша, чай кушать, матушка. (Вершинину.) Пожалуйте ваше высокоблагородие... простите, батюшка, забыла имя, отчество...

Маша. Принеси сюда, няня. Туда не пойду.

Ирина. Няня!

Анфиса. Иду-у!»

Сколько тут сказано обо всех и о каждом! В ремарке самое говорящее слово о Наташе: «суетится около стола». Давайте задумаемся, почему суетится? Скорее всего, в этом ее натура — деятельная и неумная, она суетится всегда, чувствует себя деловой, занятой, хозяйственной. Но здесь и иной оттенок — Наташа все еще не вписалась в круг Прозоровых, не восприняла, как другие, его стиль, тон. Рядом с суетящейся хозяйкой неуютно гостям, может быть, поэтому Маша просит принести ей чай отдельно...

В общем диалоге звучат перекрестные и парные реплики. Но звучат сдержанно, не нарушая общего тона. Реплика Маши «Да. Надоела зима» вторит вершининской «Однако, какой ве-

тер!», они внутренне всегда слышат друг друга теперь, живут в одном ключе... Но и Ирина, всегда думая о своем («В Москву, в Москву!»), естественно, договаривает не текст, а подтекст Машиной фразы: «Я уже и забыла, какое лето» — тепло, лето связаны для Ирины с памятью о Москве, более теплой, чем этот северный город (город «вроде Перми», так представлял, видимо, место действия сам А. П. Чехов, судя по одному из его писем). В этот момент ей показалось, что выходит пасьянс: «Выйдет пасьянс, я вижу. Будем в Москве». С ней спорит Федотик: «Нет, не выйдет. Видите, осьмерка легла на двойку пик. *(Смеется.)* Значит, вы не будете в Москве». В этом «смеется» хороший актер и внимательный читатель тоже найдет свое содержание, пусть косвенное, но тем не менее жизненное, выразительное.

А вот у Чебутыкина и у Анфисы нет собеседников. Его, в сущности, никто не слушает, он привык говорить сам с собой («Печальная привычка стариков...»). «Цицикар. Здесь свирепствует оспа», — читает Чебутыкин в газете. Но оспа в Цицикаре никого не волнует в этой гостинной — все слишком углублены в свое. Этот момент важен для понимания следующих страниц. А пока отметим, в том, как ведет себя в этом доме Чебутыкин, тоже есть двойственность. В сущности, рядом с Ириной, с ее сестрами ему всегда хорошо. Он естествен, раскован, как член семьи. Но объективно его положение здесь совсем иное, оно непрочно, как и все, что происходит с воцарением Наташи. Да и сами сестры не чувствуют себя теперь по-настоящему дома. У Наташи нарастает неприязнь к доктору, который не только забывает платить за квартиру Прозоровым уже восемь месяцев, но еще и сопутствует Андрею в его исчезновениях в клуб, где играют в карты... Что касается няньки Анфисы, ей того хуже. Дочери генерала Прозорова привыкли к тому, что в доме всегда были денщики, кто-то должен обслуживать, помогать. И к няне они привыкли, видимо, еще с давних пор, когда она была моложе. И теперь, не замечая ее усталости, старости, как дети, командуют, зовут почти одновременно: «Принеси сюда!», «Няня!», «Анфиса!». А Маша даже грубит: «Надоела ты мне, старая!» Чехов любит своих сестер Прозоровых, но он, с его высочайшей этикой, не прощает им барства здесь и одновременно подчеркивает, что источник непривычной грубости — внутренняя тревога, дисгармония, нервность каждого...

Вскоре на первый план выступят Наташа и Соленый — один из тех завсегдагаев дома, кто продолжает здесь бывать после смерти генерала Прозорова. Он тоже одиноко смотрится за общим столом, и Наташа, наверное, поэтому доверительно обращается к нему с рассказом о своем интимном, семейном:

«**Н а т а ш а** (*Соленому*). Грудные дети прекрасно понимают. «Здравствуй, говорю, Бобик! Здравствуй, милый!» Он взглянул на меня как-то особенно. Вы думаете, во мне говорит только мать, но нет, нет, уверяю вас! Это необыкновенный ребенок.

С о л е н ы й. Если бы этот ребенок был мой, то я изжарил бы

его на сковородке и съел бы. (*Идет со стаканом в гостиную и садится в угол.*)

Наташа (*закрыв лицо руками*). Грубый, невоспитанный человек!»

Да, не получилось у Наташи с Соленым уютного застольного разговора. И не из-за общего состояния невеселости, ухода в свое. Похоже, и тот и другая в принципе не могут говорить не о своем, не умеют слушать других. Разговор о грудных детях — это занятие, как правило, сугубо женское или же интимно-семейное, какое дело до Бобика грубоватому, некоммуникабельному Соленому. Его странное поведение во втором акте объясняется еще и тем, что он тайно и мучительно влюблен в Ирину, а она, как обычно, не видит его. Есть и причина особенная: барон Тузенбах в этот день оживлен, говорит о намерении выйти в отставку. Это означает его надежду на еще большее сближение с Ириной, ведь он «провожает Ирину с работы каждый день» — Соленому не до Бобика, не до общих рассуждений о грудных детях. Вот он и отделяется от самоупоенной мамаша самым грубым и нелепым образом.

Ну, а Вершинин и Маша продолжают все тот же разговор о погоде, Москве, счастье... Но в разговоре этом прозвучала и новая, необычная для лирика Вершинина фраза: «Счастья у нас нет и не бывает, мы только желаем его». Может, таким образом «заговаривает» он себя от все растущей любви к Маше? Или действительно в свои сорок три года пришел к такому выводу, к приговору всему современному обществу, что оно неспособно обеспечить счастья в настоящем, а лишь в отдаленном будущем — через двести или через тысячу лет?

Слово в пьесе — это живое, сиюминутное психологическое движение, в нем есть и то, и другое. Оно оставляет актеру и режиссеру многие варианты трактовки. Если следовать действию, в этой печальной фразе заключено, может быть, и предчувствие расставания с Машей уже через несколько минут. Ведь все так и произойдет: Анфиса передаст Вершинину письмо от дочери, из которого ясно, что жена «опять отравилась»... Вы, конечно, уже отметили это «опять» — нелепая истеричка, замутившая мужа и детей, и сама, конечно, несчастная, она так и не появится перед читателем или зрителем. Но Чехов мастер создания и сценических персонажей. Об одном из них — отце сестер и брата Прозоровых мы заговорили с вами с первых страниц этой главы, в пьесе есть и другие, только упоминаемые лица. Задумайтесь о них, представьте их мысленно, они тоже многое прояснят в истории трех сестер и их незадачливого брата.

Стыд Андрея Прозорова за поведение своей жены, его одиночество, сознание непоправимости сделанной им ошибки вполне ощутимы во втором действии пьесы. Однако с наибольшей силой все это проявится и будет договорено в действии третьем, когда в символическом пожаре (второй смысл образа пожара реаль-

ного) будут гореть иллюзии и надежды всех Прозоровых и их близких.

Третье действие происходит в «комнате Ольги и Ирины». Как видим, замысел Наташи вполне осуществился. В ремарке дальше автор пишет: «Третий час ночи. За сценой бьют в набат по случаю пожара, начавшегося уже давно. Важно, что в доме еще не ложились спать...»

Пожар всегда происшествие чрезвычайное. Даже в мирной, привычной жизни он проверяет людей. Не случайно в произведениях искусства то у одного, то у другого писателя возникает тема пожара. Грандиозный пожар Москвы в «Войне и мире» Л. Толстого, обыденный, но исключительно важный для содержания произведения пожар в повести Чехова «Мужики», зловещий в романе Достоевского «Бесы», тревожно-предупреждающий в повести советского прозаика Распутина «Пожар».

Дом Прозоровых не пострадал от огня и вроде бы не имеет к пожару прямого отношения. Но ассоциативно, применительно ко второму, метафорическому смыслу этой сцены, так и кажется, что это Наташа, появившаяся во втором действии со свечой, истеричная и недобрая,— виновница пожара. Таков язык образов, он углубляет смысл непосредственных действий и событий. В этом действии именно она несет в себе истерику, злость, ненависть, готовые выплеснуться ежеминутно если не на сестер, то хотя бы на безответную старую Анфису, оскорбляя которую она дает понять, что сестры в этом доме больше не хозяйки. Это она, Наташа, взвинтила отношения между братом и сестрами до такой степени, что происходит небывало резкое объяснение между ними.

Встревает и возбужден Вершинин. Он беспокоится за своих девочек, их мать ведет себя во время пожара безответственно и жалко. Его обычная тревога за детей здесь выплескивается особенно сильно. Из длинного монолога мы узнаем о Вершинине главное: «Когда начался пожар, я побежал скорей домой; подхожу, смотрю — дом наш цел и невредим и вне опасности, но мои две девочки стоят у порога у одном белье, матери нет, суетится народ, бегают лошади, собаки, и у девочек на лицах тревога, ужас, мольба, не знаю что; сердце у меня сжалось, когда я увидел эти лица. Боже мой, думаю, что придется пережить еще этим девочкам в течение долгой жизни! Я хватаю их, бегу и все думаю одно: что им придется пережить еще на этом свете!»

Из всех персонажей именно Вершинин принимал непосредственное участие в тушении, это ясно из его реплики: «На пожаре я загрязнился весь, ни на что не похож». Но и в эти часы бессонницы, усталости, потерянности многих вокруг звучит неизменный лейтмотив любви Маши и Вершинина, окрашивая все их мысли, переживания, слова. Звучит и любимая мысль Вершинина о будущем через двести — триста лет: «...какая это будет жизнь!.. Вот таких, как вы, в городе теперь только три, но

в следующих поколениях будет больше, все больше и больше, и придет время, когда все изменится по-вашему, жить будут по-вашему, а потом и вы устареете, народятся люди, которые будут лучше вас... (Поет.) Любви все возрасты покорны, ее порывы благотворны... (Смеется.)

М а ш а. Трам-там-там...

В е р ш и н и н. Там-там...

М а ш а. Тра-ра-ра...

В е р ш и н и н. Тра-та-та. (Смеется.)»

Мы уже отмечали, как согласно звучат настроения и голоса Вершинина и Маши с самого начала. Здесь их состояние таково, что само слово становится лишним — ведь говорят они всегда об одном...

«Партитура» третьего действия строится необычно. Обнажены настроения и отношения всех действующих лиц. Это объясняется возбуждением от пожара, перемешались день и ночь, здесь в комнатах снова и Чебутыкин, и Тузенбах, и Федотик, и даже Соленый. Здесь же Ольга отдает одежду погорельцам. Муж Маши — Кулыгин неуместно и неловко, как почти все, что он делает, говорит о любви к своей жене.

С другой стороны, третье действие полно предчувствий и предварений. Не случайно столь некстати пьяный Чебутыкин роняет и разбивает часы. Ирина огорчена: «Это часы покойной мамы». В молсдости Чебутыкин любил ее, и любовь эту перенес на сестер, особенно на Ирину. Но слова Ирины он встречает совсем уж странной речью: «Может быть... Мамы, так мамы. Может, я не разбивал, а только кажется, что разбил. Может быть, нам только кажется, что мы существуем, а на самом деле нас нет. Ничего я не знаю, никто ничего не знает. (У двери.) Что смотрите? У Наташи романчик с Протопоповым... (Поет.) Не угодно ль этот финик вам принять...»

Действительно, элемент фантазмагории виден во всем происходящем. Среди общей нескладицы звучит беглая фраза Вершинина о том, что бригаду хотят перевести куда-то далеко. Можно не услышать раздраженную, хотя привычно ревнивую фразу Соленого: «Почему же это барону можно, а мне нельзя?» — в ответ на слова Ирины «Сюда нельзя». Обе эти темы во всем трагизме развернутся в четвертом действии. А пока действие неожиданно кончается страстным признанием Маши сестрам в том, что они уже знают, — в ее любви к Вершинину. И горькое, в слезах, согласие Ирины выйти замуж за барона Тузенбаха — порядочного, чистого, любящего, но нелюбимого ею... Ольга, безнадежно мечтающая о муже, о семье, так страстно хочет, чтобы одиночество не стало уделом еще и Ирины, что искренно верит: жизнь Ирины изменится к лучшему. А в довершение ко всему, что высветилось на этом пожаре, сестры узнали: пьющий, опустившийся Андрей без их согласия заложил дом; бригаду, с которой связана судьба Вершинина и других их друзей — последних, немногих, — действительно переводят из их го-

родка. Мы, читатели и зрители, увидим сестер в прозоровском доме в этом действии в последний раз.

Четвертое действие происходит в саду, уже возле дома...

«Какие красивые деревья и, в сущности, какая должна быть около них красивая жизнь!»— воскликнет Тузенбах, уходя из этого сада навстречу своей гибели на дуэли... Да, красота природы и драматизм несчастливой любви, несовершенство человеческих отношений, эгоизм, разобщенность, безответственность, пассивность в четвертом действии придут в последний раз в драматически-необратимый диссонанс. Никто не смог вовремя развязать этот узел, даже самые добрые и умные из чеховских персонажей.

На первый план выходит соперничество, завязавшееся ранее. Ревность грубого, обозленного солдафона Соленого к Тузенбаху, завоевавшему симпатии и доверие прозоровского дома, превратилась в откровенную ненависть, толкнула его к вызову барона на дуэль.

Любит ли Ирину Соленый? Да, наверно,— ведь он один из самых постоянных посетителей этого дома, и во втором действии звучит его неуклюжее, но искреннее объяснение в любви. Беда и трагедия, однако, не в этом, а в том, что такие люди не уходят в тень, не умеют страдать молча и с достоинством. Они озлобляются и мстят. Ненавидящий всех Соленый — тип гораздо более страшный, чем это могли понять принимающие его у себя прекраснодушные, не знавшие жизни сестры. Рядом с настойчивой претензией быть похожим на... Лермонтова и странной фразой «А он и ахнуть не успел...» у Соленого вырвалась прямая угроза барону: «Соперника я убью».

И вот между третьим и четвертым действиями произошло столкновение, вызов на дуэль принят бароном. Все об этом или слышали косвенно, или знают впрямую, как Чебутыкин, но никто не в состоянии противостоять надвигающейся трагедии. Почему? На этот вопрос отвечает все четвертое действие, состояние персонажей пьесы.

Все заняты своим в эти дни. Ибо происходят события, глубоко затрагивающие многих. Бригада, которая дислоцировалась здесь не один год, должна покинуть город, поэтому все четвертое действие состоит из прощаний. Молоденькие и добрые прапорщики Федотик и Родэ душевно, проникновенно прощаются с Тузенбахом, вышедшим в отставку, с Ириной, теперь его официальной невестой, с Кулыгиным и Машей. «Прощайте, деревья! — кричит Родэ. — Прощай, эхо!..» Забыли попрощаться лишь со старым Чебутыкиным, сидящим тут же в саду в кресле, по ремарке Чехова, «в благодушном настроении, которое не покидает его в течение всего акта». Однако так ли это? Благодаря глубочайшему прочтению этого образа в спектакле В. И. Немировича-Данченко выдающимся актером МХАТа А. Грибовым, мысль и действие пьесы углубляются.

Здесь гениально развернута одна из тем, тревожных и важ-

ных для позднего Чехова — тема «плохого хорошего человека» (вспомните, именно так называется фильм по повести Чехова «Дуэль»). Знакомясь с «чудаком» доктором Чебутыкиным, мы поначалу настроены по отношению к нему лишь на улыбку — столько парадоксов изрекает он обычно, то припоминая свой многолетний опыт, то вычитывая что-то из вечно торчащей у него из кармана газеты и тут же записывая в книжечку. Перед нами неудачник, одинокий, на глазах стареющий человек. Любил долго и безнадежно мать сестер Прозоровых. Нежен к ним, уже взрослым, в особенности к Ирине, больше всех напоминающей ему покойную мать. Стареющий, пьющий, давно не читающий ничего серьезного — таков он в конце пьесы. В третьем действии, где он говорит о смерти своего больного, возникает печальное ощущение, что такой человек едва ли может быть врачом, отвечать за жизнь человека.

«Нас нет, ничего нет на свете, мы не существуем, а только кажется, что существуем...» — это его лейтмотив, где причудливо соединилось стариковское ощущение краткости жизни, предчувствие близкой смерти с модной бессмыслицей солипсизма, вычитанной из тех же газет. Подлинная горечь, спрятанное от себя слово правды о себе таится в произносимых им первых попавшихся словах (ведь точно так же произносит он свое «Тарара... бумбия... сижу на тумбе я...»). В четвертом действии это бормотание обретает глубокий психологический контекст. Контекст именно драматургический в тесной связи с действием. Отсутствие поступка — почти всегда тоже поступок. Чебутыкин не только знает о дуэли, предстоящей барону Тузенбаху и Соленому, он приглашен на их поединок как врач, он лицо действующее. И ему проще, чем кому-нибудь сейчас, остановить надвигающееся несчастье. Но он не делает этого. Не потому, что жесток (фраза «Одним бароном больше, одним меньше — не все ли равно?» звучит механически, так же как «тарара... бумбия...»), скорее в своей закоснелости не верит в опасный исход, не предчувствует чужой беды, несчастья. Потому что полностью погружен в собственную горечь и беду. А она куда как реальна. Вслушайтесь в его диалог с Ириной после ухода Федотика и Родэ.

Ирина. Ушли... *(Садится на нижнюю ступень террасы.)*

Чебутыкин. А со мной забыли проститься.

Ирина. Вы же чего?

Чебутыкин. Да и я как-то забыл. Впрочем, скоро увижусь с ними, ухожу завтра. Да... Еще один денек остался. Через год дадут мне отставку, опять приеду сюда и буду доживать свой век около вас... Мне до пенсии только один годочек остался... *(Кладет в карман газету, вынимает другую.)* Приеду сюда к вам и изменю жизнь коренным образом... Стану таким тихоньким, благо... благоугодным, приличненьким...

Ирина. А вам надо бы изменить жизнь, голубчик. Надо бы как-нибудь.

Чебутыкин. Да. Чувствую. (*Тихо напевает.*) Тарара.. бумбия... сижу на тумбе я...»

Вот классический чеховский пример диалога, в котором слово невысказанное — пауза, обозначенная многоточием — важнее слова сказанного. О своей старости — да и как могло быть иначе? — думает Чебутыкин. Всего через год предстоит ему разорвать служебные отношения и встретиться со своим абсолютным человеческим одиночеством. Если... если сестры Прозоровы или Ирина, уезжающая завтра на кирпичный завод, не позовут его жить вблизи них последние годы. Как затаенно мечтает он об этом! Готов поступиться всем, «исправиться», стать «тихоньким»... В многоточия и «тарара.. бумбия...» вкрались волнение, тревога: «А вдруг не позовут?» Вдруг не заметят, как только что не заметили его, старика, молодые прапорщики, успевшие проститься даже с... эхом? Но так и случилось. Ирина, занятая своими переживаниями, своим предстоящим отъездом и трудными отношениями с Тузенбахом, слышит в словах Чебутыкина только текст и не слышит вопроса, робкой надежды старика. Фраза ее звучит формально, равнодушно. Заметьте, в особенности это самое «как-нибудь». Вам надо изменить жизнь, но сделайте это без нас. Как-нибудь». Вот ее подтекст — приговор чебутыкинским надеждам, конец его затаенного, многолетнего «романа» с Прозоровыми. До барона ли ему теперь, тем более что косвенно барон является и его соперником — именно он занимает смятенные чувства Ирины в эту единственную минуту, когда вопрос Чебутыкина задан, но — не услышан. Хуже того, услышан почти «на уровне» самого пошлого, но тоже жалкого персонажа пьесы, Кулыгина, нелюбимого Машиного мужа.

В переплетении всех этих переживаний, порождающих глухоту, неспособность противостоять готовящемуся несчастью, кажется самым непростительным самоуглубление Ирины. Ведь это ее жениху, человеку бесконечно преданному ей, грозит дуэль, а она, красиво уподобляющая свою душу роялю, от которого потеряла ключ, не слышит в голосе нежно прощающегося с ней Тузенбаха, почти загаданного им (так бывает, когда человек вверяет судьбу року) душевного отклика Ирины: если поймет она — он будет жить. Но так написан этот удивительный диалог, что становится ясно: барон не вернется. Перед нами последнее прощание, где важны не только слова, но еще больше — интонация:

Ирина. У тебя беспокойный взгляд.

Тузенбах. Я не спал всю ночь. В моей жизни нет ничего такого страшного, что могло бы испугать меня, и только этот потерянный ключ терзает мою душу, не дает мне спать... Скажи мне что-нибудь. (*Пауза.*) Скажи мне что-нибудь...

Ирина. Что? Что сказать? Что?

Тузенбах. Что-нибудь.

Ирина. Полно! Полно! (*Пауза.*)

Тузенбах. Какие пустяки, какие глупые мелочи иногда

приобретают в жизни значение, вдруг, ни с того, ни с сего. По-прежнему смеешься над ними, считаешь пустяками, и все же идешь и чувствуешь, что у тебя нет сил остановиться...»

Нет, не остановила его Ирина. И когда звучит сначала на ухо Ольге, потом и вслух фраза Чебутыкина: «Сейчас на дуэли убит барон...», на нее отзовется плачем и словами Ирины: «Я знала, я знала...»

Несколькими минутами раньше произошло прощание Вершинина с Машей. Этот эпизод великая русская актриса Ермолова отметила в истории театра торжественным подарком первой исполнительнице роли Маши — Ольге Леонардовне Книппер. На подаренной и ныне хранящейся в музее МХАТа широкой голубой ленте вышито: «За прощание с Вершининым». Есть, значит, не только великие спектакли в истории сцены, но и минуты, заслуживающие исторического признания и увековечения. Сам Чехов в высшей степени был доволен исполнением Ольги Леонардовны, он и писал роль, мысленно видя ее в роли Маши.

Сильная женщина, Маша не обманывается ни на минуту в своем чувстве, понимает, что потеряла все. И потому в минуту прощания с Вершининым у нее нет слов. Нет их и у Вершинина, а ведь это человек, умеющий «войти в гостиную и выйти из нее». Как он был прост и искренен в момент появления в доме Прозоровых. Таков он и теперь, в решающую минуту прощания с Машей. Весь эпизод занимает несколько строк. Их наполнение Чехов целиком доверяет театру, психологическому мастерству, чувствам и такту исполнителей.

Ольга. Вот она идет. *(Маша входит.)*

Вершинин. Я пришел проститься... *(Ольга отходит немного в сторону, чтобы не помешать прощанию.)*

Маша *(смотря ему в лицо)*. Прощай... *(Продолжительный поцелуй.)*

Ольга. Будет, будет...

Маша *(сильно рыдает)*.

Вершинин. Пиши мне... Не забывай! Пусти меня... пора... Ольга Сергеевна, возьмите ее, мне уже... пора... опоздал... *(Расстроганый целует руки Ольге, потом еще раз обнимает Машу и быстро уходит.)*

Такая простота — высшее искусство, ибо здесь литературного мастерства попросту незаметно. Совершенство в литературе (по Чехову) заключается в лаконизме, доверии к читателю, в отсутствии малейших изобразительных излишеств.





Россия чертовски богата хорошими людьми!

Кончался XIX век — век Пушкина, Достоевского, Толстого, Чехова. Россию ждали и новые потрясения, и новые человеческие открытия. Мостом между двумя литературными эпохами стал Горький — автор романа «Мать». Сегодня этот роман читается с особым пристрастием. Мы перечтем роман «Мать» в контексте русской классики.

Редко кто вспоминает последние строчки романа Горького «Кто-то ответил ей громким рыданием...». «Ей» — это Пелагее Ниловне Власовой, избиваемой жандармами сорокалетней женщине, взятой «с поличным» — с революционными листовками, схваченной на людном вокзале небольшого русского городка. Зато многие миллионы читателей помнят удивительный, стремительный человеческий путь Власовой — от безмолвной подавленности вдовы беспросветного пьяницы до сознательного и деятельного единения с лучшими людьми рабочего движения. Такая история человека из народа раскрывалась читателю впервые. Именно поэтому роман Горького занял в истории мировой литературы особое место, приобрел программный характер.

При всей кажущейся простоте и элементах документальности «Мать» — произведение многослойное, напряженное. Это одна из поэтических исповедей молодого Горького и первая попытка заговорить со страниц большого произведения с теми рабочими и крестьянами, которые совсем недавно были неграмотными, их духовное развитие веками шло лишь через образы фольклорные и религиозные. В жизни большинства церковь была почти единственной возможностью подняться над повседневным. Но ведь и религия для огромной массы народа была традиционным внешним ритуалом, недаром писатель говорит об этом так: «По праздникам спали часов до десяти, потом люди солидные и женатые одевались в свое лучшее платье и шли слушать обед-

ню, попутно ругая молодежь за ее равнодушие к церкви. Из церкви возвращались домой, ели пироги и снова ложились спать — до вечера».

Давайте попытаемся вместе найти «формулу» художественной неповторимости этого произведения, не упрощая, попытаемся ответить на самый сложный вопрос: как Горький достиг такой выразительности?

«Мать» писалась еще при жизни Л. Н. Толстого, с которым Горький в начале 90-х годов встретился и подружился. Совсем незадолго перед началом работы над романом А. М. Горький пережил смерть А. П. Чехова, которого горячо и нежно любил. Мысли об этих двух классиках русской литературы оказали свое влияние на горьковский текст. Они были частью напряженной духовной жизни молодого, но уже всемирно известного писателя. Перекличку идей Горького с Толстым мы видим в теме воскресения человека.

Героиня Толстого Катюша Маслова, прошедшая через несчастья и унижения, в последних главах романа показана в момент сближения с революционерами, которые оказались истинно близкими для нее людьми, людьми, воскресившими в ней человека. Пелагея Власова в сравнении с Масловой сделала следующий шаг — к сознательному героизму. И в ответ на ругань жандарма она бросает слова примечательные и говорящие о многом: «Душу воскресшую — не убьют!»

Есть у Горького и другая общая с Толстым, продолжающая его «Воскресение» тема — это превращение по ходу романа суда над жертвами произвола в суд над судьями. Только у Толстого главным обвинителем был автор, постепенно приобщающий к этому настроению и Нехлюдова, а у Горького подлинным судьей станет в сюжете романа группа революционеров во главе с Павлом Власовым.

Подлинный роман всегда тяготеет к личности, ее изображению становления. Новизна самого типа героини — рабочей женщины, оказалась такова, что здесь мы тоже вправе говорить о художественном открытии. Но почему в центре повествования именно Пелагея Ниловна? Ведь яркая, по сути эпохальная фигура профессионального революционера из рабочих — фигура Павла Власова в книге Горького выступает почти всегда лишь отраженной в сознании матери. Психологический мир Павла дан очень скупой, сдержанной в сравнении с ее миром.

Во-первых, говоря о соотношении образов Павла и Ниловны, важно подчеркнуть: мать Павла важна как героиня романа потому, что участие этой женщины в выступлениях рабочего класса — доказательство народности идеалов и целей революции.

Во-вторых, судьба женщины-матери, вслед за сыном пришедшей в революционное движение, воплощает нравственную чистоту и гуманистическую устремленность этого движения. Издавна образ матери в народных песнях, сказках, преданиях был символом доброты и бескорыстия, а нередко символом заботы

и печали о детях погибших или страдающих. Сострадательное и самоотверженное материнское начало воплотили в далекие времена и образы евангельские, на основе которых искусство древних веков создало образ богородицы, ходящей по мукам, богоматери, отдающей людям своего сына.

Искусство более позднее, реалистическое, многократно запечатлело и другую сторону извечной материнской драмы — уход взрослых детей и материнское одиночество, нередкое в нашей обыденной жизни (вспомните чеховские рассказы, широко известную повесть В. Распутина «Последний срок»). В книге Горького, человеческой, проникновенной, отражены и такие переживания Ниловны. Как взволновал ее первый приход в дом Наташи — юной революционерки, в которой Ниловна сначала готова была увидеть будущую подругу Павла: ведь это впервые в его круг вошла девушка. Сложно и не сразу складывается отношение матери Павла к Саше — действительно близкой ему, готовящейся пойти за ним в ссылку в момент, когда революционеры ждут суда. Тонко и бережно рисует М. Горький сцену, где, казалось бы, соперничают два чувства: матери и Саши — будущей жены Павла, когда из тюрьмы от Павла поступают известия для товарищей и близких и обе женщины, каждая по-своему, надеются на его побег из тюрьмы, переживают боль, когда принято другое решение.

Но вот что важно: на протяжении всего романа происходит не отдаление Павла от матери, как это извечно бывает со взрослыми детьми, в романе «Мать» идет все большее сближение их. Такого еще не было в литературе. Значит, изображенная М. Горьким жизнь раздвигала возможности вечных отношений, обогащала человеческое в человеке, прокладывая новые пути...

Наши литературоведы справедливо подходят к образу Матери как одному из вечных образов мировой литературы. Неслучайно и для самого Горького тема материнства утверждается в качестве сквозной и в цикле «По Руси» и в «Сказках об Италии». Стоит подчеркнуть, что и в самом романе «Мать» тема материнства связана не только с образом Ниловны. Нельзя пройти мимо других судеб, близко к сердцу принятых Власовой в среде ее новых знакомых и друзей. Незатихающую трагедию раскрывает ей Татьяна — жена рабочего Степана, в доме которого Ниловна ночует в один из самых трудных моментов своей новой жизни.

«— И зачем мужики женятся?.. Работница нужна, говорят,— чего работать?.. Какой толк в этой работе? Впроголодь живешь изо дня в день все равно. Дети рождаются — поглядеть за ними время нет,— из-за работы, которая хлеба не дает.

...У меня двое было. Один двухлетний сварился кипятком, другого не доносила — мертвый родился,— из-за работы треклятой...»

Внимательный читатель «Братьев Карамазовых» Достоевского, Горький в сознание этой женщины вкладывает трагическую

непримиримость, вызывающую в памяти чувства бунтарей Достоевского: «Смерти деток моих не могу я простить ни богу, ни людям никогда!»

Своей материнской драмой делится с Власовой и Людмила, сын которой, воспитывается у отца — в чуждой и враждебной ей, революционерке, среде. «Сын может вырасти врагом моим. Со мною жить ему нельзя, я живу под чужим именем. Восемь лет не видела я его, — это много — восемь лет!» Именно эта женщина может до конца оценить материнскую судьбу Ниловны: «Вы счастливая!.. Это великолепно, когда мать и сын рядом, — это редко!»

Строя свое произведение одновременно по законам психологической повести и героической поэмы, Горький совершенно органично соединяет мотивы революционный и материнский в финале романа. Мысль о Павле — внутренняя опора Пелагеи Власовой в минуты перед неизбежным уже арестом. Слова о Павле придают особую силу ее речи, обращенной к незнакомым людям: «Вчера судили политических, там был мой сын — Власов, он сказал речь — вот она! Я везу ее людям, чтобы они читали, думали о правде...»

В романе, на наш взгляд, два основных стержня. Первый, более очевидный, подробно изучаемый в школе, конечно же, — история создания и роста революционной организации рабочих в преддверье революции 1905 года. Но утверждая необычность, новизну своих героев и их отношений, небывалых еще в России и во всем мире, Горький, на первый взгляд, незаметно, а по существу целеустремленно и последовательно ввел в свой рабочий революционный роман «параллель» со всемирно признанным великим образом материнства — с «Сикстинской Мадонной» Рафаэля. Да, простая русская рабочая женщина в романе проходит тот же великий путь — обретя сына как высшую радость и ценность женского существования, она отдает его людям...

Этот психологический процесс одновременно и обретения, и высокой человеческой жертвы — второй стержень романа, второй его сюжет. Начинается он почти с первых страниц, особенно с момента, когда Павел приносит домой и вешает на стену изображение Христа.

На картине «трое людей, разговаривая, шли куда-то легко и бодро. — «Это воскресший Христос идет в Эммаус!» — объяснил Павел. Цепочка подобных образов и ассоциаций протянется через многие страницы книги, обогащаясь новыми оттенками смысла. Так, вторая часть романа, начиная с четвертой главы, где переехавшая в город после ареста Павла Ниловна отправляется в путь, в деревню с революционными листовками и книгами, рождает аналогию с «хождением богородицы по мукам». Как расширяются представления Ниловны, до сего времени замкнутой в пределах своего дома и поселка, о невыносимости и бесконечности страданий простых людей России и мира!

В 1905 году на улицы русских городов, в первую очередь Пе-

тербурга, вышли с революционным протестом сотни и тысячи рабочих. Некоторые были грамотны, знакомы с первыми революционными листовками, книгами. Но ведь в 1905 году и много позднее огромная часть рабочих была безграмотна (вспомните у Маяковского: «Я знал рабочего, он был безграмотным, не разжевал даже азбуки соль...»). Безграмотными и в немалой степени религиозными. Даже там, где отношение к религии было поколеблено, христианские идеи, их образность и стилистика составляли привычный способ мысли о жизни, о нравственности, о мире. Вся мировая литература, в особенности литература философская, запечатлела это.

В своем реалистическом романе А. М. Горький ничего не упрощал. Как и замечательный его современник художник Петров-Водкин, создатель «Рабочей мадонны», он показал в романе «Мать» историю души и сознания рабочей женщины не только извне, в новых, революцией рожденных словах и образах, но и изнутри, в тех особенностях восприятия, которые были реально свойственны миллионам рабочих людей. Однако голос рабочего в литературе в начале XX века только еще начинал звучать, особенно непривычен он был в прозе, в большом, развернутом повествовании. Тем значительней и дерзновенней был замысел Горького.

Всмотритесь в картины, изображенные в романе «Мать», прислушайтесь к голосу Пелагеи Ниловны, проникнитесь ее внутренней речью, всюду такой женской, материнской. Традиционно подчеркивается, что речь Павла Власова на суде — это кульминация кульминации, ведь именно на этих страницах он утверждает во всеуслышание справедливость социалистических идей, неизбежность победы трудящихся над эксплуататорами. Но сцена суда неоднородна. Множество разных, противоречивых чувств испытывает здесь Пелагея Ниловна, и одно из этих чувств — **разочарование** в том, что не произошло смутно ожидаемое ею открытое столкновение двух правд. «Разве так судят? — осторожно и негромко начала она, обращаясь к Сизову. — Допытываются о том, — что кем сделано, а зачем сделано — не спрашивают...» И далее: «Она не отвчала (старик Сизову. — Р. К.), подавленная тягостным разочарованием. Обида росла, угнетая душу. Теперь Власовой стало ясно, почему она ждала справедливости, думала увидеть строгую, честную тяжбу правды сына с правдой судей его. Ей представлялось, что судьи будут спрашивать Павла долго, внимательно и подробно о всей жизни его сердца, они рассмотрят зоркими глазами все думы и дела сына ее, все дни его. И когда увидят они правоту его, то справедливо, громко скажут: — Человек этот прав!»

В школе мы привычно выделяем круг событий, обобщенных оценок, характеристик действующих лиц. Но ведь русская и европейская проза и в целом литература ко времени создания Горьким романа «Мать» — это литература тонких, многогранно

разработанных стиливых, стилистических приемов. (Вспомните многослойность, насыщенность текста у Тургенева, Толстого, Достоевского, Чехова. В народнической литературе, в рассказах Л. Н. Толстого, обращенных к простому читателю, разрабатывались и иные, идущие от устного повествования, принципы. В опыте первых писателей из рабочих и крестьян — С. Т. Семенова, С. П. Подъячева и других существенны черты, идущие от традиции устного народного рассказа, сказа.) Горький использует в своем произведении, особенно в главах, где его персонажи сами выступают в роли рассказчиков, и весь этот опыт, и свой опыт революционного публициста. Но основной повествования в романе «Мать» стал бережный рассказ как бы от имени Пелагеи Власовой. И не только о встреченном ею в жизни, о понятом, передуманном лично. «Мать» — это своеобразный народный интеллектуальный роман, где изображение мыслей и чувств, нередко очень сложных, противоречивых, для писателя не менее важно, чем обрисовка собственно событий.

Мне представляется интересной мысль В. И. Тюпы о «неклассическом» типе реализма, который начинает складываться в советскую эпоху, выдвигая на первый план задачу прямого акцентирования позиции автора и его ведущих персонажей. Сегодня критические суждения о социалистическом реализме достигли своей наибольшей остроты. И именно роман «Мать» (что, впрочем признавалось с давних времен) содержит в себе ответ на вопрос о природе новизны произведений, тяготеющих к горьковским художественным открытиям*.

Горький строит свое повествование так, что событийное тоже не уходит в тень. Да этого и не могло быть уже в силу новизны и значимости впечатлений о первом выступлении рабочих против хозяев фабрики, о первомайской демонстрации, о суде, где Павел произнес свою знаменитую речь. В том-то и дело, что все эти и еще целый ряд более «частных» событий — устройство побега из тюрьмы, арест Рыбина, последняя поездка Ниловны с отпечатанной речью Павла и ее драматический провал в конце романа — выступают в окружении подробностей, увиденных глазами именно этой женщины, пережитых ее сердцем.

Внимательно прочесть роман «Мать» — значит проникнуться взглядом Пелагеи Ниловны, понять его особую значительность. Ведь это ее глазами мы видим на суде Павла и всю группу революционеров, и сквозь материнское восприятие проступают их самые лучшие новые черты. К ним «не приставала жалость, все они вызывали у нее только удивление и любовь, тепло обнимавшую сердце; удивление было спокойно, любовь радостно ясна. Молодые, крепкие, они сидели в стороне у стены, почти не вмешиваясь в однообразный разговор свидетелей и судей, в споры адвокатов с прокурором. Порою кто-нибудь презрительно усме-

* См. Избавление от Миражей. Соцреализм сегодня. — М., 1990.

хался, что-то говорил товарищам, по их лицам тоже пробежала насмешливая улыбка. Андрей и Павел почти все время тихо беседовали с одним из защитников — мать накануне видела его у Николая. К их беседе прислушивался Мазин, оживленный и подвижный более других... И в каждом, так или иначе, играла молодость, легко одолевая усилия сдержать ее живое брожение.

Сизов легонько толкнул ее за локоть, она обернулась к нему — лицо у него было довольное и немного озабоченное. Он шептал:

— Ты погляди, как они укрепились, материны дети, а? Бароны, а?..»

В тексте романа скрыта и еще одна стилистическая особенность, не всегда замечаемая. Авторский голос в нем не только комментирует события и переживания. Он создает внутри романа поэму о Человеке. Яркое вторжение обобщающей мысли автора в событийное повествование — изначальная традиция русского романа. Разнообразны, неповторимы формы такого поэмого, по сути, вторжения. У Пушкина это лирические главы в «Евгении Онегине», рассуждения о самом романе по ходу его создания. У Гоголя — образ Руси-тройки, вырастающей не столько из событий, сколько вопреки им, у Достоевского — сны его героев, вставные символические произведения, самое знаменитое из которых глава «Братьев Карамазовых» — «Легенда о Великом инквизиторе». У Чернышевского, помимо символических снов, выстроен еще и оригинальнейший разговор с «проницательным читателем». У Горького в произведении «Мать» романное и поэнное соединяются в общем сплаве самого повествования. Лирико-патетическое начало сильнее всего выступает в решающих моментах самого действия, таких, как первомайская демонстрация, сцена суда. Однако эти части романа выглядели бы неорганичными, если бы не были психологически и стилистически подготовлены другими страницами повествования о рождении человека революционного действия.

Читая текст, обратите внимание на сквозной ряд символических образов. Одни из них традиционны для мировой литературы — это такие антитезы, как жизнь — смерть, молодость — старость, человек — животное, небо — земля, черное — белое.

Горький наряду с классическими символами-лейтмотивами вводит в текст романа еще небывалые, рожденные новизной самого содержания. Таковы у него, например, повторяющиеся слова «мягкий» и «твердый» применительно к Павлу и его товарищам. То и другое в восприятии Ниловны часто выступают в положительном значении, воплощая смутное тяготение матери к мягкому, доброму, проникновенному в человеческих отношениях и вместе с тем обнаруживая в Павле, все более способном на «мягкость» и понимание, его особую «твердость», непреклонность убежденного в своей правоте, сильного, цельного человека.

Не менее значимы в романе и очень содержательны такие сквозные понятия-символы, как правда — ложь («Морями крови не залить правду»), один — множество (на этом образе построен эпизод демонстрации), запоминается крылатое: «Собирай, народ, силы свои во единую силу!» Особенность повествования в том, что все эти символы выступают не как готовые, привычные. Они рождаются каждый раз по ходу всех внешних и внутренних событий в сознании Ниловны из самой жизни. Тем убедительней они были для первых читателей книги. Вспомните знаменитую оценку романа В. И. Лениным: «...много рабочих участвовало в революционном движении неосознанно, стихийно и теперь они прочитают «Мать» с большой пользой для себя».

Изображая Ниловну во второй части романа читающей, автор нигде, однако, не показывает восприятие ею собственно книжного слова. Даже речь Павла, которую она бросает в толпу в виде отпечатанной прокламации, она слышит на суде, помнит как живое слово. Ее личное восприятие этой речи и других собственно политических революционных идей служит своеобразным психологическим мостом для читателя, в особенности, если представить себе первых читателей — рабочих. Эта особенность придает роману пропагандистскую яркость, целеустремленность как художественно-публицистическому документу времени.

Горький сам обозначил жанр своего произведения как повесть. И действительно, сосредоточенность на жизни одного персонажа, один ракурс изображения — «от Ниловны», краткость хронологии, немногочисленность основных эпизодов сближают «Мать» с повестями «Лето», «Жизнь Матвея Кожемякина», «Трое». Однако особая важность обобщающих планов, о которых мы говорили, публицистичность, поэдность выходят все же за рамки жанра повести. И большинство пишущих об этом произведении видят в нем нечто более крупное, именно роман — социально-психологический и публицистический одновременно. В книге Горького, в ее нескольких частях своеобразно сложная, подвижная система образов. Давайте присмотримся к ней внимательней.

В прологе, посвященном Михаилу Власову — отцу Павла, тьма людей — бесконечная мрачно молчаливая утром и оживленная вечером толпа рабочих. Вспомним: «В холодном сумраке они шли по немощеной улице к высоким каменным клеткам фабрики, она с равнодушной уверенностью ждала их, освещая грязную дорогу десятками жирных, квадратных глаз. Грязь чмокала под ногами. Раздавались хриплые восклицания сонных голосов, грубая ругань зло рвала воздух, а навстречу людям плыли иные звуки — тяжелая возня машин, ворчание пара. Угрюмо и строго маячили высокие черные трубы, поднимаясь над слободкой, как толстые палки. Вечером... они снова шли по улицам, закопченные, с черными лицами, распространяя в

воздухе липкий запах машинного масла, блестя голодными зубами. Теперь в их голосах звучало оживление и даже радость,— на сегодня кончилась каторга труда, дома ждал ужин и отдых».

Толпа, множество... Но Михаил Власов всегда один. Вся его незаурядность одаренного рабочего человека обернулась лишь неумной злобой, подавленность — способностью давить других: жену, сына. А с момента, когда сын заявил свою силу: «Будет!.. Больше я не дамся...» — И взмахнул молотком», Михаил окончательно спился, оставшись другом лишь своей верной собаки...

Подавленное одиночество вошло в дом, смертью отца угрожая стать уделом и сына Ниловны, неизбежное для нее самой.

В любом традиционном романе такое одиночество героя кончается с возникновением новых привязанностей, с появлением новых людей. Но в романе «Мать» повествование изменяется не появлением другого человека. В дом Власовых войдет вскоре другой образ жизни. И принесет его сначала сам Павел, изменив свои потребности, внешние привычки, отношение к матери. А затем придут и другие люди.

Размышляя над строением романа, над его системой образов, вспоминаешь важнейшую мысль Маркса о предьстории и истории человечества. Подлинная история начинается с сознательного участия в творчестве жизни самих масс. Пролог романа Горького — рассказ о жизни и смерти Михаила Власова — написан как бы изнутри неподвижной эпохи, предьстории человечества. Там нет места самой возможности человеческого возрождения: так было и только так могло быть. И ведь в этом неподвижном «там» прошла половина жизни Ниловны — ее первые 40 лет, по народной пословице — весь «бабий век». Позднее память Ниловны об этой черной неподвижности будет временами всплывать в романе, подтверждая и закрепляя в восприятии читателя контраст эпохи «безмолвия народа» и времени, когда он заявляет о себе — думающий, говорящий, действующий.

В книге переход от одной жизни к другой происходит тонко и правдиво. Сначала, как мы говорили уже, благодаря новым чертам в поведении Павла, быстро расставшегося с традиционным обликом пьющего, бравого рабочего парня, затем с появлением его товарищей: Наташи, Андрея Находки, Николая Весовщикова, Сачи. Нарушилось одиночество Павла и Ниловны.

Отражая эти перемены, как бы меняется самый тип романа, построенного на истории личных и семейных отношений. Они, разумеется, не исчезли, но вписались прочно в повествование о коллективе. Это стало художественным открытием А. М. Горького, широко признанным и продолженным уже в послереволюционный период нашей литературы и всех социалистических ли-

тератур XX века. Канвой повествования в произведении станут социально значимые острые события и действия коллектива. И в их течение волеются судьбы Павла, Находки, Рыбина, Ветсовщикова, Саши, Наташи, Егора Ивановича, Софьи, Людмилы, Николая Ивановича, самой Пелагеи Ниловны. Выразительно, хотя и вторым планом, станут возникать временами фигуры родителей молодых рабочих — чаще других Мазина, Самойловы.

В романе «Мать» наряду с этим первым переходом от предыстории собственно к истории жизни героев, от неподвижного времени к времени историческому есть и второй принципиальный сдвиг смысла и повествования. Это начало второй части, переезд Пелагеи Ниловны из рабочей слободки в город, ее самостоятельные отношения с соратниками сына, ставшими ее близкими товарищами...

Здесь происходят два важнейших изменения: Пелагея Власова начинает вести жизнь профессиональной революционерки, оказывается причастной ко всем будничным делам Николая Ивановича, Софьи, Людмилы, всей их тесно связанной группы, и второе, не менее значимое, — снова раздвинулись рамки ее восприятия жизни: теперь ее сознание стало открытым всему ее течению, судьбам не только незнакомых, но иногда непривычных людей города и деревни. Новые встречи, рассказы людей о себе, то светлые, героические, то безнадежно трагические, открыли перед матерью Павла жизнь с иных, неожиданных сторон, заставили посмотреть по-другому на свое прошлое, связанное с мужем, далекое и недавнее. И снова Горький строит в своем романе этот переход естественно и просто. Все начинается, по существу, с решения матери присоединиться к Софье, отправляющейся в деревню с революционной литературой. Не очень уютно чувствуя себя поначалу с типично городской, молодой интеллигентной женщиной, в речах которой Пелагее Ниловне слышится нередко что-то отвлеченное, книжное, Власова затем все более свободно и взволнованно соприкасается с разными судьбами, читая жизнь как открытую огромную книгу о народе, создающем основы жизни, но ужасающе бесправном, ограбленном, униженном.

Так случилось, что в отдалении от города среди рабочих маленького дегтярного завода Пелагея Ниловна и Софья встречаются с Рыбиным, полыхающим ненавистью, ушедшим из рабочей слободы сюда и ведущим свою упрямую борьбу с хозяевами. «Никогда я еще не видела такого лица, как у него, — великомученик какой-то», — говорит Софья о своем впечатлении. Горький рисует именно такое лицо: «Раскрытый ворот пропитанной дегтем, когда-то красной, рубахи обнажал сухие ключицы, густую черную шерсть на груди, и во всей фигуре теперь было еще более мрачного, траурного. Сухой блеск воспаленных глаз освещал темное лицо огнем гнева». Рыбин не только не стремится смягчить боль Пелагеи Власовой: ее арестованному

сыну грозит тюрьма или ссылка в Сибирь, ведь вместе с товарищами Павел должен вскоре предстать перед судом. Горящий испепеляющей ненавистью к хозяевам жизни Рыбин непременно хочет, чтобы женщины услышали и рассказали другим страшную повесть рабочего Савелия: в 28 лет он уже обреченно болен, искалечен трудом. «Вот, поглядите на меня... мне двадцать восемь лет, но — помираю! А десять лет назад я без натуги поднимал на плечи по двенадцати пудов,— ничего! С таким здоровьем, думал я, лет семьдесят пройду, не спотыкнусь. А прожил десять — больше не могу. Обокрали меня хозяева, сорок лет жизни ограбили, сорок лет!» И дальше Савелий рассказывает, как распорядился хозяин фабрики награбленными доходами: «Наш хозяин одной певице золотую посуду подарил для умыванья, даже ночной горшок золотой! В этом горшке моя сила, моя жизнь. Вот для чего она пошла,— человек убил меня работой, чтобы любовницу свою утешить кровью моей...» Эта история, и сегодня, на исходе XX века, читается как социальная притча о циничном надругательстве тех, у кого есть все, над теми, у кого нет ничего. Сегодня все еще к последним относятся не только поколения рабочих — целые народы, удерживаемые в зависимости, невежестве, отсталости.

Горькому удалось в эпизоде встречи с деревенскими пролетариями показать минуты человеческого общения, когда слово правды душевно объединяет людей, открывает дорогу новому движению мысли. Именно после рассказа Савелия естественно возник и сблизил рабочих с Софьей и Ниловой рассказ Софьи о революционных выступлениях рабочих других стран, о всемирной борьбе за освобождение. «В лесу, одетом бархатом ночи, на маленькой полянке, огражденной деревьями, покрытой темным небом, перед лицом огня, в кругу враждебно удивленных теней воскресали события, потрясавшие мир сытых и жадных, проходили один за другим народы земли, истекая кровью, утомленные битвами, вспоминались имена борцов за свободу и правду».

Михаил Рыбин — исключительно значимый персонаж романа. В эпизоды, связанные с ним, стоит вчитаться внимательнее. Перед нами не просто один из тех рабочих, которые первыми потянулись к Павлу Власову в слободке, с доверием открыв свои мысли, свою боль. Рыбин — человек страстный, глубоко самобытный, бесстрашно рвущийся понять самое трудное, трагическое в человеке, в жизни народа. Такое беспокойство мысли, ее непрерывное горение ставит его в сюжете на особое место, сближает с Пелагеей Власовой. Но близость эта своеобразная. Чувствуя, что перед ней умный, самостоятельный мужик, мать в первых эпизодах романа слушает его с опаской, особенно когда Рыбин говорит о боге, о религии. Подобно героям-мыслителям Достоевского — Раскольникову, Карамазовым — Михаил Рыбин дерзко вторгается мыслью в то, что долгие годы людьми из народа не обсуждалось, считаясь незыблемым.

«Они и бога подменили нам,— говорит он о церковниках,— они все, что у них в руках, против нас направляют! Ты помни, мать, бог создал человека по образу и подобию своему, значит, он подобен человеку, если человек ему подобен! А мы не богу подобны, но диким зверям. В церкви нам пугало показывают... Переменить бога надо, мать, очистить его! В ложь и клевету одели его, исказив лицо ему, чтобы души нам убить...»

Горький нигде впрямую не говорит еще об одной черте Рыбина, но она подспудно проглядывает при чтении, особенно первых глав романа. Дело в том, что Рыбин носит имя покойного мужа Ниловны Михаил и всем своим облик — огромный, мрачный, чернородый, озлобленный — напоминает Михаила Власова. Может быть, поэтому для Ниловны темный блеск его глаз «был невыносим, он будил ноющий страх в сердце». Только ли страх? Наверное, и предчувствие правоты бунтаря и искателя. Ведь пройдет совсем немного времени и впервые после ареста сына Пелагея не сможет молиться: она «встала перед образами и, постояв несколько секунд, снова села — в сердце было пусто».

Рыбин с самого начала близок Ниловне еще одним своим свойством — не доверяющий разуму, он считает главным в человеке сердце, чувства: «Сердце дает силу, а не голова, вот!» И вся его работа с людьми потом, в деревне, когда он стал более зрелым, опытным, оценил книги, знание, несет в себе многое от страстного проповедника, обращающегося к чувствам людей. В последнюю встречу Ниловны и Рыбина, он, схваченный властями, избиваемый исправником, кричит, заставляя случайную крестьянскую массу волноваться, раскалывая ее на темных, растерянных и тех, которые жадно слушают его слова, защищают его от избиения. Мужики Степан и Петр Рябинин примечательно объединили Власову и Рыбина как бунтарей из глубины самого народа. «Видишь, какие люди берутся за это? — говорит своему мужу Петру Татьяна, — Пожилые уже, испили горя досыта, работали, отдохнуть бы им пора, а они — вот!» Внимательный читатель увидит: и арест Ниловны в конце романа, и ее слова, через головы жандармов обращенные к толпе, тоже пестрой, разной, будут похожи на те последние минуты, когда мы видим в романе Рыбина.

В книге Горького много принципиально нового. Примечательно и то, что здесь изменилось извечное соотношение «отцов и детей». Рыбин и Ниловна — старшие, разбуженные детьми, шли за ними, несущими в революционное движение свое трезвое знание жизни, боль поколений. Есть в романе «Мать» и иные страницы, показывающие моменты взаимного обогащения, душевного соприкосновения Ниловны и тех, кто, несмотря на образованность, были все-таки ее «детьми» в смысле знания подлинной, будничной жизни народа. Так, первый же рассказ о себе Пелагеи Власовой, когда она почувствовала доверие Николая Ивановича и Софьи, вызвал у них непривычное волнение: «Они

слушали ее молча, подавленные глубоким смыслом простой истории человека, которого считали скотом и который сам долго и безропотно чувствовал себя тем, за кого его считали.казалось, тысячи жизней говорят ее устами; обыденно и просто было все, чем жила она, но — так просто и обычно жило бесчисленное множество людей на земле, и ее история принимала значение символа». Слово «мать» и здесь наполняется новым, фило-софским смыслом. Мать — корневое, всеобъемлющее начало жизни. Не случайно говорилось и пелось: «Волга-матушка», «мать-земля». Горьковская книга и стала своеобразным соеди-нительным звеном между народным творчеством и литературой в развитии образа матери.

Итак, мы с вами рассмотрели образное строение романа. У Горького самым естественным путем, через тему материнства, объединились два художественных принципа — подробный пси-хологический портрет человека и рассказ о многих других лю-дях, поначалу разрозненных, разбросанных судьбой, но тяну-щихся к единению и обновлению или уже организованных в ге-роический круг революционеров. Вдумчивое человеческое пости-жение этих судеб, знакомство и сближение с ними происходят у Ниловны на протяжении всего романа. И кажется, что ряд их бесконечен — от молодых рабочих Феди Мазина, Самойлова до профессиональных революционеров-руководителей. А рядом с ними еще безымянная, но многоликая, как на суде, пробуж-дающаяся, как во время первомайской демонстрации, масса людей, чьи лица, слова, настроения меняются на глазах Нилов-ны, ничем уже не напоминая об угрюмой утренней толпе рабов страшного желтоглазого чудовища — завода.

В более поздние годы Горький не раз вернется к убеждению: «Россия чертовски богата хорошими людьми!» И эта дорогая ему мысль впервые реалистически утвердилась именно в романе «Мать», где стремительно растет и заявляет о себе совершенно новый тип русского человека — рабочий-революционер. С само-го начала рядом с русским рабочим Власовым встанет и чело-век другой национальности — украинец Андрей Находка. Бе-режно передавая человеческое своеобразие обоих, которое чутко воспринимает мать с ее чисто женской тонкостью, приметли-востью, Горький тем, что этих «особенных» людей сразу двое, подчеркивает их неслучайность в жизни. Двое — это уже союзники, знак наступающих перемен. История народа не без-лика, человек — ее надежда, богатая, гуманная личность — луч-ший дар настоящему и будущему. Горький своим романом убеж-дает в этом.





Классика вчера, сегодня, завтра

Наш разговор подходит к концу, и пора подвести итоги. Но главные итоги подводят читатели. Мы были бы рады услышать ваши отклики. Кстати, образ читателя, как вы помните, не раз возникал на страницах художественных произведений. У Чернышевского в романе «Что делать?» есть даже два таких обобщенных образа — читатель-друг и читатель-оппонент, критик его романа. Наверное, это два наиболее распространенных типа. Но вот Александр Трифонович Твардовский в поэме «За далью — даль» тепло и сердечно нарисовал еще один тип читателя, не очень опытного, «нестойкого», но искреннего, душевно самостоятельного, противостоящего читателю-догматику, который ...в силу самодисциплины, что преподносят, то и ест.

Работая над этой книгой, выросшей из повседневных контактов со студентами, из бесед со школьниками, я с удовольствием вспоминаю и таких «нестойких», по слову Твардовского, читателей, обычно не сидящих на первых партах, однако задающих подчас такие неожиданные вопросы, что они тревожат мысль. Это мое впечатление подтвердила встреча с ленинградским учителем литературы Е. Н. Ильиным, выше всего ценящим живой, непосредственный отклик на книгу прямо в процессе чтения классического произведения.

Конечно, ни одна из глав, посвященных отдельным произведениям, не содержит исчерпывающий анализ всех сторон содержания и формы. К этому мы не стремились, да в этом нет и необходимости — подробные фундаментальные книги о выдающихся созданиях русской классики уже существуют. Если все объяснить, объять все вопросы, интересно ли будет читать художественное произведение? В литературе важнее всего сама литература, в чтении — минуты наедине с текстом великого писателя. Только со-беседование, а не его имитация имеет смысл.

Не случайно, например, С. П. Залыгин назвал сборник своих статей о литературе этим словом — «Собеседования».

Главное, что нас волновало, — возможность открыть читателю путь к данной книге, к образу, даже к отдельному слову классического произведения. Ведь изобразительная деталь, слово-образ, извлеченные из тесной пестроты всего текста поэмы, романа, пьесы, — это первый шаг от «механического» прочтения к творческому.

Когда-то известный английский писатель Оскар Уайльд сформулировал афоризм: «Хорошо завязанный галстук — первый серьезный шаг молодого человека». Это, конечно, парадокс, но в нем заключена аналогия: галстук — та самая деталь костюма, которая и в жизни, и в книге может многое сказать о человеке, как, впрочем, и любая выразительная подробность внешности, поведения, речи. Вспомним злополучный зеленый пояс, надетый Наташей из «Трех сестер» к розовому платью, или порванную перчатку у Николеньки Иртеньева из «Детства» Л. Н. Толстого в момент, когда ему предстояло танцевать на детском балу. Деталь помогает выделить человека из тех, кто рядом, сосредоточить читателя на вопросе: так кто же он, этот персонаж? Каков он не только внешне, а в своей человеческой сути?

Творческое прочтение. Как разнообразны его формы и необъятны границы в реальном бытовании книги! Начинается все с открытия детали, никем прежде не замеченной, а вырасти может в творческий диалог, даже в своеобразное собеседование с писателем. Многолетняя история чтения, перечитывания, осмысления русской классики знает уже несколько полемически взаимосвязанных стадий: от безбрежно-нигилистических попыток сбрасывания классиков «с корабля современности» до робкого и чуть ли не принудительного подражания русским писателям со стороны молодых начинающих авторов разных республик нашей страны. От стремления обязательно противопоставить достижения русской культуры всем другим достижениям — до принижения значимости русского реализма в мировом художественном развитии. Кажется сегодня, — думаем мы, — эти крайности преодолены, пережиты практикой литературоведения, направленностью самих писательских пристрастий.

Однако исподволь нарастает в наше время другая опасность, на которую не устает обращать внимание академик Д. С. Лихачев: новые поколения читателей обнаруживают падение у них интереса к художественному слову как таковому, под влиянием массовых технизированных искусств многие читатели как бы теряют эстетический слух к словесному образу.

Сегодня требует внимания и восстановления вся сложная цепь: личность — жизнь — история — мысль — образ — слово.

Самая значительная форма творческого общения с классическим автором — это продолжение традиции, образный диалог с классикой тех, кто идет следом. Л. М. Леонов, М. А. Шолохов продолжили глубинные размышления И. С. Тургенева, Л. Н. Тол-

стого над тайной связи человека и природы, показали всю сложность и драматизм вызванных революцией взаимоотношений личности и народа. К. А. Федин, А. Н. Толстой, А. Т. Твардовский постигают человека на контрастах и стыках эпох.

В интеллектуальной встрече предшественника и последователя всегда важен третий собеседник — Время, Жизнь. Это она, Жизнь, решая свои, сегодняшние проблемы, то и дело возвращает нас к прошлому, вопрошая: поняли ли мы всю силу связей «вчера» и «сегодня», всю их противоречивую нерасторжимость? Жизнь соединяет разные времена в единый образ.

Последние десятилетия нашего XX века — это новый этап освоения классических традиций. Новыми гранями обогатилась сама концепция личности. Не поглощение человека законами коллективного бытия, а осуществление права каждого на свободное самовыражение, духовный поиск, на все многообразие контактов с миром — необратимое завоевание нашего времени, и вместе с тем возросла ответственность народов и отдельных людей перед будущим. В. Шукшин, С. Залыгин, Ч. Айтматов, Ю. Трифонов, В. Тендряков, В. Астафьев, В. Распутин, А. Адамович своими лучшими произведениями обогатили диалог XX века с XIX. Они и другие наши писатели сделали многое, чтобы вернуть идеям гуманизма в искусстве всю полноту их звучания, которая в иные десятилетия нашей истории и истории литературы искажалась практикой политического деспотизма, трагически затянувшейся кровавой и бескровной гражданской войной, отсутствием гласности. Они заново прочли многие страницы русской классики тем, что творчески, остро-современно продолжили реалистическое исследование ключевых проблем: личность и народ, национальная судьба и единство человечества, свобода и справедливость, война и мир, человечество и природа. Можно не сомневаться, что этот процесс будет развиваться и углубляться в ближайшие годы и десятилетия — ведь русскую классику станут читать и перечитывать новые поколения читателей нашей страны и всего мира.

Как никогда ясно, что дальнейшее движение требует подлинного роста культуры: философской, политической, научной, культуры управления государством, культуры взаимоотношения наций и поколений, отцов и детей. Вот почему век XIX, запечатленный в образах и красках, век огромного взлета русской культуры, не отдаляется, а приближается к нам.

Классика вчера, сегодня, завтра... Какой увлекательный путь мысли, становления личности, самосознания...



Оглавление

| | |
|--|-----|
| Вступление | 3 |
| Век нынешний и век минувший | 5 |
| Как «Записки» стали открытием | 11 |
| На скрещении дорог и времен | 31 |
| Тургеневские девушки в романах Гончарова | 48 |
| Роман о счастливом человеке | 54 |
| Как устроен градоначальник? | 68 |
| В испытаниях войной и миром | 77 |
| Студент Раскольников и Наполеон Бонапарт | 102 |
| И мальчики кровавые в глазах | 116 |
| За прощание с Вершининым | 128 |
| Россия чертовски богата хорошими людьми! | 142 |
| Классика вчера, сегодня, завтра | 156 |

Учебное издание

Комина Римма Васильевна

НАД СТРАНИЦАМИ РУССКОЙ КЛАССИКИ

Зав. редакцией *В. П. Журавлев*
Редактор *Л. И. Фартышева*
Художник *Г. Красильникова*
Художественный редактор *Л. Ф. Малышева*
Технический редактор *О. А. Булавченкова*
Корректор *И. Н. Панкова*

ИБ № 13188

Сдано в набор 19.07.90. Подписано к печати 05.01.91. Формат 60×90^{1/16}. Бумага газетная. Гарнитура литературная. Печать высокая. Усл. печ. л. 10. Усл. кр.-отт. 10,25. Уч.-изд. л. 10,43. Тираж 200 000 экз. Заказ № 1309. Цена 75 к.

Ордена Трудового Красного Знамени издательство «Просвещение» Министерства печати и массовой информации РСФСР. 129846, Москва, 3-й проезд Марьиной рощи, 41.

Областная ордена «Знак Почета» типография им. Смирнова Смоленского облуправления издательства, полиграфии и книжной торговли. 214000, г. Смоленск, проспект им. Ю. Гагарина, 2.

ВСЕСОЮЗНЫЕ ЗАОЧНЫЕ ПОДГОТОВИТЕЛЬНЫЕ КУРСЫ

П Р И Г Л А Ш А Ю Т

учащихся 10 и 11 классов общеобразовательных школ и СПТУ, а также работающую молодежь, желающую поступить в вузы.

Всесоюзные заочные подготовительные курсы (ВЗПК) проводят целенаправленную индивидуальную подготовку к поступлению в высшие учебные заведения. Основу занятий составляет самостоятельная работа учащихся по методическим пособиям, реализующим педагогически обоснованную систему подготовки. Пособия содержат краткое изложение теоретического материала, примеры выполнения типовых заданий с необходимыми рекомендациями высококвалифицированных специалистов и индивидуально ориентированные контрольные работы.

Учащиеся ВЗПК обеспечиваются информацией об избранном учебном заведении и особенностях вступительных экзаменов.

Обучение ведется по математике, физике, химии, биологии, русскому языку и литературе, истории, обществоведению, географии, английскому языку, украинскому языку и литературе, казахскому языку и литературе. Филиалы ВЗПК в Киеве и Алма-Ате ведут обучение не только на русском, но и на языке республики.

В 1990 году более 80% учащихся, успешно окончивших ВЗПК, стали студентами.

На курсы принимаются лица с любым уровнем начальной подготовки. Обучение платное. Инвалиды с детства, воспитанники детских домов, вонны-интернационалисты имеют льготы. О формах оплаты и условиях зачисления можно узнать, написав (желательно на почтовой открытке) в адрес удобного отделения ВЗПК. Рекомендуем выбирать отделение либо по месту жительства, либо по месту нахождения избранного вуза. Во всех остальных случаях обращайтесь в Центральное отделение ВЗПК.

Адреса отделений ВЗПК:

129110, Москва, ВЗПК.
190000, Ленинград, ЛТО ВЗПК.
252601, Киев, УРО ВЗПК.
480100, Алма-Ата, САКО ВЗПК.

Для жителей Москвы и Московской области действуют очные подготовительные курсы. Справки по телефону: 581-11-53.

