

В КОНЦЕ прошлого года вышли в свет романы, где героями выступают представители нашей творческой интеллигенции. «Сентябрь — лучший месяц» Евгении Леваковской (журнал «Москва», №№ 9—10), «Свидание с Нефертити» Вл. Тендрякова («Москва», №№ 10—12), «Мать-мачеха» Вл. Солоухина (журнал «Молодая гвардия», №№ 11—12). И то, что трое серьезных литераторов с присущей им душевной взволнованностью обращаются к одним, по сути, вопросам, достойного серьезного рассмотрения.

НА МОЙ взгляд, роман Евгении Леваковской не заслужил той снисходительно-осудительной критики, которой он подвергся в рецензии Ф. Бирюкова («Литературная газета» от 24 ноября 1964 года). Его художественная сторона несомненно имеет недостатки — суховатость слога, назидательность, вообще свойственную Леваковской, разбросанность, побуждающую автора отклоняться от основной темы. Но за всем этим нельзя не видеть глубокую озабоченность идейным воспитанием творческой молодежи, и прежде всего воспитанием жизнью, советской действительностью, помогающей преодолеть и юношескую заносчивость, и характерную для некоторых молодых писателей узость взглядов, сказавшуюся, в частности, в противопоставлении поколений отцов и детей. Автор романа — представительница ныне уже старшего поколения — пишет о своем Гурове доброжелательно, понимая, что узость и юное высокомерие объясняются не только молодостью, но и незрелостью мировоззрения, замыканием в литературной среде. Она ведь и свое поколение в лице редактора Аси упрекает в недостаточном внимании к творчеству молодых: увлекаясь радостью открытия и поддержки таланта, ее Ася не заме-

обозрение

Литературная газета. — 1965. —
13, 16 февр.

ХУДОЖНИК— ИСКУССТВО— ВРЕМЯ

А. МАКАРОВ

тила заблуждений таланта. Вряд ли, конечно, Гурову удастся так «легко и споро», как это говорит автор, «покорить» материал. Вероятно, главная трудность — воплощение увиденного, понятного — для него впереди. Важно другое, важно, что Гуров, уже побалованный первым успехом, уразумевает, что придется «перед каждой малостью держать ответ», что пока он «со товарищи ходили упорно в молодых», успела подрасти новая молодежь, которая «ждет ответа-совета... Пока ждет и скоро потребует!»

Герой романа Е. Леваковской сравнительно молод, ему даны приметы литературного поколения, разбуженного к творчеству XX съездом партии. Герои романов Вл. Тендрякова и Вл. Солоухина моложе, но принадлежат они к иному поколению, чья юность связана с годами Великой Отечественной войны. Действие этих романов происходит на рубеже сороковых—пятидесятых годов. Но проблемы, поставленные авторами, непосредственно соотносятся с сегодняшним днем. Что же касается сюжета и коллизий, то, если схематически пересказать содержание, романы Тендрякова и Солоухина окажутся похожими друг на друга, как близнецы.

Герой Тендрякова художник Федор Материн из вологодской деревни. Герой Солоухина Дмитрий Золушкин — из владимирской. Оба служили в армии. Материн воевал солдатом на фронте, Золушкин служил сержантом в московском гарнизоне. После демобилизации оба попадают в творческие институты, в среду, необычную для деревенских простодушных парней, где многое их поражает, смущает. Оба не просто учатся ремеслу, но и испытывают то, что называется озарением. И оба, как творческие люди, переживают неизбежное для художника состояние вечного непокоя: а если в другой раз не получится?! Романы написаны людьми недюжинного таланта, и то, что редко удается, — изображение творческого процесса, на мой взгляд, относится к лучшим страницам. И то, как у Золушкина рождается его первое настоящее стихотворение, и он сам недоумевает «откуда оно взялось». И то, как Материн, сдавая экзамены, открывает тайну колорита и как после долгих и мучительных поисков в порыве вдохновения пишет он свою «Синюю девушку» — портрет человека трудной жизненной судьбы. Право же, это дорогого стоит — показать творческий процесс, образно объяснить, что создание стихов и картин не есть результат только навыков и изучения законов ремесла, что оно плод особого рода возбудимости, свойственной далеко не каждому, кто научился рифмовать или бездушно копировать природу...

Наконец оба героя сталкиваются с одними и теми же общественными проблемами того периода — положением в послевоенной деревне и с теми мрачными проявлениями культа личности, какими были отмечены конец сороковых и начало пятидесятых годов. И, будучи, помимо воли, втянутыми в события, не всегда оказываются на высоте положения, заглушая порою в себе голос совести. Авторы романов менее всего склонны в этом случае оправдывать поведение своих героев — прямота вообще достойная и подкупающая черта обеих книг.

Сюжетное сходство обусловлено исторической обстановкой, общностью проблематики и близостью изображаемой среды. И не оно представляет первостепенный интерес, а то различие, которое создается особенностями художественного дарования, манерой письма и, наконец, взглядами авторов на предмет. Различна прежде всего форма романов, в значительной степени повлиявшая на весомость содержания.

«МАТЬ-МАЧЕХА» Вл. Солоухина больше напоминает мемуары, воспоминания о собственной юности. Это первая попытка писателя отойти от освоенной им лирической прозы с ее авторским «я» к повествованию эпического типа от третьего лица. Лирическая же природа таланта побуждает Солоухина искать путь, отвечающий особенностям его дарования. Прием, которым автор пытается объективировать своего героя, состоит в своего рода пространных комментариях, которыми вошедший в возраст автор сопровождает переживания юного героя. Так, например, рисуя недоумение героя перед вылившимся на бумагу стихотворением, автор в скобках поясняет: «(Дмитрий не мог, конечно, в то время в тонкости понимать, что бывает событие и бывает настроение, этим событием вызванное...)» и т. д. Самые комментарии подчас столь же простодушны, как и рассуждения действующего лица. Так, приведенная цитата заканчивается довольно зыбким рассуждением, что «искусство... может идти по двум путям: или рисовать само событие, или передавать настроение, вызванное им». Вряд ли такое деление закономерно, ведь и «рисуя событие», художник имеет целью произвести суд над ним, словом, заразить читателя своим, если хотите, «настроением».

Образ Золушкина предстает перед нами как образ простодушного, симпатичного парня, еще только пробуждающегося к творчеству, неопытного и в житейских делах, часто идущего на поводу у других, растерявшегося перед возникающими перед ним трудностями общественного и личного порядка. Растерянность находящегося «на изломе» Золушкина как-то причудливо переплетается в романе с растерянностью автора перед необычной для него формой повествования. Роман получился несколько растрепанным и разностильным.

Так, в изображении поведения Золушкина, понуждаемого выступить против своего товарища Саши, необоснованно обвиненного в антисоветских настроениях, автор, длинно и подробно описывая предварительные драматические переживания Золушкина, не отважился довести эту историю до кульминационной точки драматизма: о том, что Золушкин все же поступил недостойно, мы узнаем лишь в другом случае, когда, наученный горьким опытом, он поступает достойно, отказываясь давать следователю порочащие показания против другого студента, Матвея.

Деревенские сцены, как всегда у Солоухина, удивительно живы и впечатляющи. Читаешь о том, как град покосил колосящуюся ниву, и словно сам под этот град попал и с горечью глядишь на загубленное поле. Читаешь о деревенской вечерке с ее незатейливым весельем, — и точно сам на ней побывал. А вот сцены, где изображается литературная среда, удачными не назовешь.

Увесистая доля страниц в романе отведена любви Золушкина к некоей Энгельсине, дочери репрессированного в предыдущие годы честного коммуниста. К тому же она «грузинских, княжеских и русских рюриковских кровей». Такою ее увидел деревенский паренек Митя Золушкин, что естественно, но такую описывает ее и автор в сценах, где речь идет от третьего лица, и, пусть автор не обижается, от этого описания «белого мрамора (но теплого, живого мрамора) лица», половину которого занимали «глаза, влажно черные, удлинненные, в длинных ресницах (даже тень от ресниц по

(Продолжение на 2-й стр.)

(Продолжение. Начало на 1-й стр.)

белому мрамору)», — от этого описания так и несет безвкусицей.

Другие представители студенческой среды настолько бесплотны, что Золушкин напоминает блуждающего среди теней древних перед входом в ад Данте. Только без Вергилия. Нельзя же считать Вергилием ту карикатуру на большого поэта, что явлено нам в образе Горынского, карикатуру, отнюдь не помогающую понять серьезную творческую драму, которую, видимо, поэт в те годы переживал. Еще менее подходит для этой роли директор института Василий Сидорович с его лукаво спасительными советами выбирать для диплома «ударное что-нибудь», поскольку диплом — дело в высшей степени официальное».

Изображая окружающую героя среду, Вл. Солоухин обнаружил редкостную мелкотравчатость ее характеров, интересов. Не берусь спорить с автором о достоверности такого изображения, но все же думается, что он упрощает положение. Ведь именно в эти послевоенные годы в художественные институты пришло с фронта много даровитых людей, впоследствии талантливо проявивших себя в различных областях искусства и литературы.

В тех обстоятельствах, в какие автор поставил своего героя, он удручающе одинок. Душевная драма Золушкина в том, в сущности, и состоит, что, оторвав-

ХУДОЖНИК — ИСКУССТВО — ВРЕМЯ

шись от родового корня, он не смог найти пока себе место и в новой среде: более того, его здоровая, честная крестьянская натура не принимает этой нескрещенной, угарной, замкнувшейся в узкопрофессиональных интересах среды.

Фамелией Золушкин автор как бы подчеркивает особость своего героя среди окружающих и намекает на его лучезарное будущее. О том, как произойдет превращение, мы можем догадываться по последним сценам. Потерпев крах в истории с другом, в любви и в работе над поэмой, Золушкин берется было за револьвер, помышляя о самоубийстве, но тут «обиженного сына своего позвала земля», потянуло к родным краям. Роман заканчивается элегической нотой — Митя видит первый весенний цветок — мать-мачехи, «маленький горьковатый символ» родной земли, и как бы просыпается от тяжелого сна, готовый снова уйти туда, «в каменные, железные ущелья, к заколоченным деревенским избам... на проселки и большаки», то есть в настоящую жизнь.

Наибольший интерес в романе, на мой взгляд, представляют наблюдения автора над творческим процессом, его непримиримое отношение к ремесленниче-

ству, его размышления об искусстве поэзии. Какой-то строгой концепции во всем этом нет, но отдельные наблюдения любопытны, хотя кое-какие, бесспорно, наивны. Так, странным выглядит своеобразное объяснение Солоухиным «изначального толчка», швырнувшего здорового деревенского парня на «девственный, ослепительно белый лист бумаги». Солоухин объясняет позы к творчеству как... импульс ждущего любви тела. В целом, однако, при всех издержках формы и спорности отдельных положений роман «Мать-мачеха» — живое явление, в нем, как и в романах Тендрякова и Леваковской, поставлены вопросы, выходящие за пределы интересов литературно-художественной среды, равно занимающие и писателя, и общество, в котором искусство как вечное проявление духовной жизни народа стало неразделимой частью строительства коммунистического общества.

В ОТЛИЧИЕ от вольной формы романа Вл. Солоухина, с его бесчисленными авторскими отступлениями, форма романа В.И. Тендрякова традиционна и подчеркнута рационалистична. Автор как бы заранее расчислил расстановку сил, расписал роли героев и даже предусмотрительно

развесил в первой, военной, части сюжетные «ружья», которые должны стрелять по ходу действия. Эта первая часть не вызывалась, на мой взгляд, необходимостью. То, что в ней нужно для сюжета, могло появиться в романе в виде воспоминаний героя, и это избавило бы от необходимости продираться сквозь беглые сцены, как бы заготовленные для сценария, где изображение военной действительности в целом уступает по выразительности сценам из других военных романов и повестей. Рационализм в характере Тендрякова, так же как в характере Леваковской назидательность, а в характере Солоухина философский лиризм. Но, будучи рассудочен, роман «Свидание с Нефертити» и по-тендряковски страстен, воинствен, полемичен. Темпераментный автор берет вас в полон и увлеченно ведет за собой, навязывая вам свои взгляды, свое отношение; вы, понимая это, все же не можете устоять, поддаваясь этому влиятельному упрямству, настойчивости, творческой жадности. Жадности, иногда переплескивающейся через край, ибо, помимо вопросов, непосредственно относящихся к теме, Тендряков стремится попутно высказаться и о том, как бороться с хулиганами, и о гримасах быта московских дворов, и о мно-

гом другом. Само по себе привлечение широкого круга явлений к постановке вопроса «художник и общество» можно было бы только приветствовать, однако законы искусства гребуют, чтобы в произведении они образовали систему, единство, мир, обращающийся вокруг идейного центра. Думается, Тендрякову не удалось достичь единства всех элементов повествования. Этот недостаток он стремится возместить за счет общей темпераментной авторской интонации, однообразной, но и властно приковывающей. И, наверное, потому композиционную рыхлость, необязательность тех или иных персонажей больше замечаешь после чтения, настолько автор держит тебя «за шиворот».

«Свидание с Нефертити» отличается богатство персонажей запоминающихся, очерченных ярко, дающих повод и простор для сшибки мнений и точек зрения.

В центре повествования — Федор Материн. Как и фамилия Золушкин, его фамилия, как видим, уже намекает и на характер героя, и на его будущую судьбу. В отличие от героя Солоухина Материн — человек, упрямо идущий к цели. Призвание свое он ощутил еще в детские годы, в деревенской школе, где осмеиваемый всеми учитель рисования Савва Кочнев усмотрел в своем ученике бу-

дущий талант, художественную натуру, взыскующую красоты, познания мира путем его выражения. И в институт Материн попадает не как Золушкин, лишь благодаря случайной встрече с молодыми поэтами, а следуя избранной им еще перед войной дороге, мужиной с суровым фронтовым опытом за плечами.

Становление Материна как художника и является основной линией романа. Мы проходим с ним от детских, но уже (в отличие от ранних стихов Золушкина) несущих на себе печать дарования рисунков весь путь его творческого становления, развития его взглядов, овладения мастерством и расстаемся с ним на пороге творческой зрелости. Автор не обошел своего героя и настоящей любовью, которая в конце романа освещает его жизнь. Словом, в Материне мы видим не мальчика, но мужа.

Да и вся атмосфера романа «Свидание с Нефертити» отлична от раздумчиво-недоуменной атмосферы «Мать-мачехи» — все здесь накалено, горит, обжигает, все полно противоречий и борьбы. Кончается же роман нотой, ободрительной не только для одного героя, а для искусства в целом. Посмотрев последние работы своего товарища Чернышева, Федор ушел от него «с ощущением —

ХУДОЖНИК—ИСКУССТВО—ВРЕМЯ

2. СУД, который вершат и Солоухин, и Тендряков над произволом и догматическими нормами в искусстве.—справедливый суд. В отрицательных явлениях описываемого ими периода — источник процветания Мышей, смятенность представлений Гурова о жизни, одна из причин душевной драмы Золушкина.

Однако, непримиримо осуждая взгляды и методы, имевшие распространение в те годы, Солоухин и Тендряков оказались как бы в эмоциональном плену у них, и преобладание в оценке этого периода чувства над разумом, достаточной ясностью и четкостью поставить вопросы о задачах социального искусства и об идеологической борьбе в сфере искусства.

У Солоухина-то, впрочем, все проще — у него и борьбы-то никакой нет, просто естественное негодование честного героя по поводу исключений и арестов и на собственную слабость. Сашу Марковича там исключают за случайную остроту, об арестованном Матвее мы, в сущности, не знаем ровно ничего, кроме того, что он талантлив. И проблема выхода героя из творческого тупика решена Солоухиным в направлении верном, но в варианте, так сказать, общепринятом и общезвестном. Золушкин предполагает уйти снова в «железные ущелья, к заколоченным избам» — в жизнь, то есть сделать то, что помогло герою Леваковской понять свою писательскую ответственность.

У Тендрякова все сложнее. Слободко работает с меньшей самозабвенностью, чем Федор.

Окончание. Начало см. «Литературную газету», № 19.

**ЛИТЕРАТУРНАЯ
ГАЗЕТА**

Не только модернист Слободко, но и его антагонист реалист Матёрин не склонен полагать, что старательное фотографирование действительности, самое добросовестное перенесение ее на полотно (или на страницы книг) и есть настоящее искусство. Картина должна выражать идею, выношенную художником, извлеченную им из жизненного опыта, его веру. Этим во многом определяется различный характер отношений Федора к Мышу и к Слободко: Мыш — жалкий, беспринципный копист, к тому же руководствующийся в своем поведении обывательским правилом «чего изволите», Слободко, в глазах Матёрина — безнадежно заблудившийся талант, не нашедший истины в искусстве, но понимающий его специфику. Поскольку деление идет по такой линии, то и в осуждении Матёриным творчества Слободко не ощущается той яростной уверенности, с какой Матёрин отрицает явления псевдореализма.

Молодым героям романа в трактовке явлений искусства вообще свойственна известная узость взглядов. Так, они не могут найти весомые аргументы в споре с Милгой. Милга увлечение абстрактной живописью объясняет новыми открытиями в области естественных наук, изменившими наши представления об окружающем мире, сделавшими «всесильной абстрактную мысль». Спора нет, расширение научных познаний не может не сказаться на отношении человека к миру, в том числе и не отразиться на поисках новых средств выразительности в искусстве. Однако эти поиски не могут иметь ничего общего ни с абстракционизмом, ни с изображением разлагающихся лошадиных трупов — проповедью распада. Довод же Милги не нов, он принят на вооружение идеологами буржуазного искусства, он своего рода ширма, ко-

А. МАКАРОВ

торой реакция прикрывает истинную сущность и назначение такого искусства, ставящего целью духовное разведение людей, разложение их сознания и воли к борьбе за свободу и будущее человечества. Биохимик Милга это может не понимать, но и его непримиримый оппонент Чернышев, справедливо противопоставляя дохлым лошадям с бабочками на копытах «Крестный ход» Репина, все же не вскрывает социальных корней упадочных явлений в искусстве. Кстати, поражает то обстоятельство, что такой знаток живописи, как Чернышев, неточен, и существенно, в своем описании репинской картины. Это уже неряшливость автора, и непростительная!

Федор почти не принимает участия в споре, лишь бросая реплику, что искусство должно воспитывать нравственные качества — «ну чуткость, ну честность...», — скажем, по принципу «удивись и вздрогни». Но ведь удивиться и вздрогнуть можно и перед «Современной Ледой» Слободко. Что из того, что Федор не испытал при виде ее ничего, кроме «легкой брезгливости».

Любой модернист растолкует ему, что Федор просто мужлан и невежда, а человек, более понимающий в искусстве, вздрогнет не от брезгливости, а от щемящей тоски и сострадания к человечеству, насилуемому техникой, превращенному в игрушку, что в картине Слободко — мысль, да еще какая мысль (довольно распространенная в системе буржуазных воззрений на взаимоотношения человека и техники)! Можно ведь и разбухшую дохлую лошадь с яркой бабочкой на копыте истолковать как аллегория торжества жизни над смертью, бессмертия души и т. д. Да мало ли что можно, — изворотлив человеческий ум! И как же

уязвим при этом матёринский критерий «удивись и вздрогни», даже если включить в него «ну честность, ну чуткость». Опять-таки тот же Слободко мог бы разъяснить, что честность как раз и состоит в том, чтобы не скрывать от человека безысходность его существования и безысходность его положения в современном мире.

Матёринский критерий искусства так же уязвим и недостаточен, как уязвимо и неверно положение о том, что фронт борьбы пролегает между самозабвенными талантами и воинствующими бездарностями. Если бы так, сколь легко было бы развязать «тугой узел», который завязал Тендряков в своем новом романе. По одну сторону — воинствующие бездарности, которым не остается ничего, как стать приспособленцами, по другую — самозабвенные и свободные таланты. Однако не наличие только таланта, а наличием определенно мировоззрения определяется линия фронта. Обидно, что ясно и четко вопрос о мировоззрении художника главный герой романа перед собою не ставит.

Надо сказать и даже подчеркнуть надо, что, избрав для своего романа среду художников и сферу живописи с ее специфическими законами, автор поставил себя в чрезвычайно трудное положение. А своих критиков тем более. Менее всего я, не обладая должными познаниями в этой области искусства, могу претендовать на освещение вопросов, решение которых зависит и от специфики самого вида искусства. К тому же Тендряков не ограничился постановкой вопросов, его Федор Матёрин пытается найти такое решение, указать путь, главное направление.

К СОЖАЛЕНИЮ, именно Федор менее, чем кто-либо другой, может похвастать ясностью своих взглядов. Такое впечатление о нем складывается

уже из той неуверенной позиции, какую он занимает в спорах между Чернышевым и Слободко. Матёрин вообще менее других участвует в спорах. И в самом деле, где ему, деревенскому парню, вчерашнему солдату, тягаться с образованным Чернышевым или эстетствующим Милгой. Он торжествует над ними благодаря своей исключительности, кровному родству с народной средой и суровому жизненному опыту. Еще на пороге юности ему случилось увидеть чудо искусства — копию изваянного три тысячелетия назад скульптором Тутмесом портрета египетской царицы Нефертити. Глядя на скульптуру, юный Матёрин испытывает состояние прорзрения. Через три тысячелетия, сквозь века и народы, светит ему одухотворенное любовью художника лицо женщины, губы которой вот-вот улыбнутся и одарят каждого, кто взглянет, счастьем.

Нефертити для Матёрина — символ подлинного искусства, красоты и правды запечатленной жизни, добра и человечности. Память о Нефертити неотступно сопровождает героя на фронте. Федор мечтает выразить в искусстве красоту и правду жизни с такой же силой, как это сделал его трехтысячелетний предшественник. Ни пейзаж, ни историческая живопись, ни жанр не влекут его. Он неспроста равнодушно проходит по залам Третьяковки, пока не вздрагивает перед серовским портретом Девиз с ребенком. Лишь это лицо матери-девочки, «чуть-чуть обметанное веснушками лицо, распахнутые глаза, глаза чистые, не тронутые мыслью» (ой, так ли?), эта незащищенность и чистота взволновали огрубевшую в боях душу, напояли ее болью и любовью.

И в своей художественной практике Федор упрямо идет к своей цели — выразить душу человека, заразить будущего зрителя чувством красоты и истины.

Еще на фронте его внимание приковала к себе необычная сцена: кучка солдат столпилась вокруг пленного румына, изливавшего в звуки скрипки свою печаль и боль, и замерла, охваченная жалостью и непонятым ощущением счастья. Эту сцену он и избрет для своей картины, он буквально выстрадает ее художественное решение.

К сожалению, может быть, потому, что Тендряков ставит перед художником задачу, которую сподручнее выразить словом, чем кистью, полотно Матёрина в описании автора не оставляет неотразимого впечатления. Видишь превосходно найденные детали — опущенные, «слушающие» руки солдат, низкое, угрожающее небо, но не видишь ни самого скрипача, в позе которого «страсть обезумевшего непонятно совмещается с отрешенным покоем» (уж очень красиво и мудро), ни того, что должно отразиться «в одной точке», в

лице присевшего на корточки солдата, ибо вместо лица пока незаписанный кусок холста, от которого «ждешь чего-то необычного, невероятного». И, по правде говоря, карандашный набросок новой картины Чернышева с разбитыми баррикадами и убитым рабочим парнем, которого с тупым удивлением рассматривает заморенный солдатик, «убийца из латотной деревни», потрясает своей выразительностью куда больше. Создается невольное впечатление, что произведение, подобные рисунку Чернышева, как и картинам Слободко, автор видел, а вот картину Матёрина сконструировал в своем воображении, как некий эталон. Не помогает и общезвестный прием — введение зрителя, изображение просветляющего впечатления, производимого картиной Матёрина на врача Ольгу Дмитриевну, которая исповедует взгляды, точь-в-точь похожие на взгляды Лиды Волчаниновой из «Дома с мезо-

нином», и считает, что, прежде чем производить «ценности эфемерные», следует удовлетворить материальные нужды людей. Но поскольку автор пробуждает в нас веру, что Матёрин на пути к завершению картины, мы можем полагать, что Федор ответил для себя на тот вопрос, к которому неоднократно возвращаются в спорах, — «что есть истина» в искусстве и каковы задачи художника в наше время.

Нефертити — Девиз с ребенком — картина Матёрина. Искусство, создающее красоту, вызывающее нравственное потрясение, объединяющее людей в едином и высоком чувстве, — таков идеал. Идеал, несомненно, благородный и гуманный, идеал большого искусства, всех веков и народов, но и в чем-то безотнositельный к действительным стремлениям и нуждам сегодняшнего общества. Идеал искусства, не нуждающегося в баррикадах, воздвигнутых Чернышевым между собой и Слободко, ибо такие «баррикады» ведут лишь к тому, что их используют Иваны Мыши.

Однако не упрощаю ли я вопрос? Ведь так о баррикадах судит Лева Шлихман, а вовсе не Матёрин, который оценил поведение Чернышева, выступившего против Мыши. И в конце романа Матёрин, всматриваясь в рисунок Чернышева, считает, что он рано осудил Чернышева и как художника, и как человека, бросив неуступчивому товарищу: «Есть, Веч, в тебе что-то от рельса». Может быть, Матёрин изменил свои взгляды и признал правоту и за Чернышевым? Но всмотримся и мы в рисунок Чернышева — на нем разрушенные баррикады, и над поверженным — не враг, не идейный противник, а темный и тупой ванька, который сам не ведает, что творит. Выходит, что не Матёрин сблизился с Чернышевым, а Чернышев как бы сблизился с Матёриным.

Мне могут возразить: чем же мне не по душе картина Матёрина? Разве не задача искусства создавать прекрасное, пробуждать чувство добра, объединять тех, кто боролся за правое

