

Источник: Морозова Н. А. Художник и действительность / Н. А. Морозова // Вопросы советской литературы : сб. ст. / Ленингр. гос. ун-т им. А. А. Жданова. – Ленинград, 1968. – С. 42-60.

Н. А. МОРОЗОВА

ХУДОЖНИК И ДЕЙСТВИТЕЛЬНОСТЬ

Литературоведческая наука в настоящее время стоит перед необходимостью изучения советской литературы в связи с развитием культурной революции в нашей стране и в ее соотношении с культурным наследием. Это обусловлено не только грубым извращением ленинского учения о культурной революции современными догматиками и вульгаризаторами марксизма, но также и состоянием научного исследования данной проблемы: в трудах литературоведов по вопросам истории советской литературы и партийной печати, в монографиях, проблемных сборниках рассмотрение истории культурной революции до последнего времени ограничивалось 30-ми годами. В изучении этой темы встает большое количество вопросов. Один из них — раскрытие динамики духовного прогресса нашего общества на первом (после Октябрьской революции) и втором (после образования мировой социалистической системы) этапах культурной революции.

Выполнение задач строительства коммунизма в настоящий период и достижение главной цели культурной революции — воспитание всесторонне развитой, гармонической личности Человека и творчески зрелой, способной к самодеятельности массы — требуют внимания к эстетическому развитию народа. Это в свою очередь выдвигает новые требования к науке и просвещению, печати и библиотечному делу, литературе и искусству.

За последние годы появились новые добрые приметы в культурном строительстве нашей страны. С особой силой зазвучала ленинская мысль о роли культурного наследия, о том, что коммунистом можно стать лишь при условии освоения мировой культуры, созданной человечеством на протяжении тысячелетий. Советская страна вступила в многочисленные контакты с зарубежными странами. Ее культура критически перерабатывает и усваивает лучшие достижения демократической литературы и

искусства Запада и Востока. Отличительной чертой нашей науки на современном этапе является углубление интереса к решению проблемы преемственности культур.

В трудах историков литературы и критиков, писателей и художников, искусствоведов и эстетиков чаще, чем прежде, раздается голос в защиту традиций национальной культуры. Вред национального нигилизма осознается теперь еще полнее. Необходимость создания интернационального искусства путем взаимообогащения и взаимовлияния национальных форм, путем развития самого ценного, что имеется в каждой социалистической и демократической культуре, отказ от космополитической буржуазной концепции единой интегрированной культуры XX века обуславливают интерес каждой нации к духовным и эстетическим сокровищам, накопленным народом.

Идет ли речь о памятниках старинной архитектуры (очерки о Кижях и Подмосковье, Ростове Великом и Суздале, смоленском Кремле и Соловецком монастыре) или о пермской деревянной скульптуре, о реставрации памятников, воздвигнутых по ленинскому плану в первые годы Советской власти, или извлечении из запасников работ древних русских мастеров для всеобщего обозрения, о необходимости вернуть в репертуар забытые оперные произведения или классические пьесы русской и мировой драматургии — во всем этом сказываются благотворные тенденции, направленные на искоренение остатков пролеткультовско-рапповского недоверия к наследию прошлого.

В литературе последнего десятилетия увеличилось число книг, освещающих различные стороны культурного строительства на разных исторических этапах: борьбу Советской власти за реализацию ленинских заветов по сохранению художественного наследия в первые годы революции (В. Тевекелян «Гранит не плавится»), сложную идеологическую борьбу вокруг классического наследия в 30-е годы (Ю. Домбровский «Хранитель древностей»).

Среди них — большая группа произведений, посвященных формированию духовного мира современного советского человека и роли в этом процессе художественного начала.

Отношение героя к искусству, его способность отличать подлинные ценности от мнимых, его пристрастие к тем или иным тенденциям в искусстве чаще, чем прежде, служат писателям средством раскрытия нравственной ценности героя, мерой его духовного богатства.¹

¹ Так, в свое время нашей критикой была дана в конечном счете справедливая оценка повести В. Некрасова «Кира Георгиевна», отмечены причины неудачи талантливого писателя: расплывчатость эстетического идеала, отсутствие четкой авторской позиции, неясность нравственной направленности повести (см.: М. Чарный. Литература и современность. В сб.: Статьи о литературе 1961—1962 годов, сб. III. М., Гослитиздат, 1962, стр. 215—221; А. Метченко. Новое в жизни и в литературе. Там же, стр. 22—26; М. Гус. Литература и эпоха. М., «Советский писатель», 1963, стр.

В наше время, когда художественное начало все более одухотворяет жизнь советского человека, писатели вновь и вновь возвращаются к обсуждению эстетических проблем. Не случайно возросло число книг о жизни художественной интеллигенции. Конечно, еще встречаются произведения, в которых важнейшие проблемы литературы — народности и национального своеобразия, партийности и гражданственности, многообразия литературы и художественного таланта — вульгаризируются и даже опошляются.

В романе Вл. Федорова «Вечный огонь» жизнь художественной интеллигенции представлена столь примитивно, так безвкусно, в таких лжеромантических тонах, что она может быть воспринята как пародия.

Но не такие произведения определяют основное направление раскрытия данной темы. Интересно решена эта проблема в романах В. Тендрякова «Свидание с Нефертити» и В. Солоухина «Мать-мачеха».

Эти произведения вызвали большой интерес читателей, множество критических отзывов. О них написано немало верного. Однако некоторые существенные вопросы оказались обойденными критикой, а ряд поднятых вопросов остался без ответа.

Идейное, нравственное, эстетическое воспитание народа посредством литературы и искусства может осуществляться в духе коммунистического идеала лишь при условии верной направленности таланта художника. Правильно говорят, что «воспитатель должен быть воспитан». Поэтому в книгах, посвященных формированию художественной интеллигенции, уделяется большое внимание гражданственности творчества художника, отношению к традициям предшествующей культуры.

В романах «Свидание с Нефертити» и «Мать-мачеха» изображена судьба молодых художников, позволившая раскрыть важные для нашего времени проблемы формирования художников нового типа. Соглашаясь с критиком А. Макаровым, что эта проблема могла быть решена обоими романистами глубже и ярче, трудно согласиться с мнением, что В. Солоухину лучше, чем В. Тендрякову, удалось раскрыть эту проблему.²

Недостаточное внимание Ф. Материна к жизни взрастившей его деревни вызывает решительное осуждение критика, и наоборот, возвращение Д. Золушкина в крестьянские «пенаты» — всяческое сочувствие и одобрение. Совершенно очевидно, что картины деревенской жизни и судьба героя оказались у Тендрякова недостаточно связанными друг с другом, что мысль о гражданской и духовной ответственности, о долге молодого интеллигента перед

332—335). Но вместе с тем, рисуя героиню, живущую в постоянном компромиссе со своей совестью, писатель все же верно связал несостоятельность ее как художника с зыбкостью ее нравственных устоев.

² См.: А. Макаров. Художник—искусство—время. «Литературная газета», 1965, 13, 16 февраля.

вырастившим его народом могла быть выражена сильнее. И все же, думается, что у Тендрякова вопрос об отношении художника к действительности решен более глубоко, с более правильных позиций.

Достоинство романа Тендрякова состоит в том, что писатель раскрыл главные истоки формирования таланта художника: его активную жизненную позицию, понимание потребностей времени, умение чутко улавливать тревоги и радости всего народа.

А. Макаров пишет решительно и категорично: «... Я не могу при всем желании видеть в Материне тот образец советского художника, который, может быть, хотел явить нам в нем автор». На каком основании критик не приемлет Материна? Ему хотелось бы, чтобы художник уже сейчас «стоял на уровне высшего для своего времени мировоззрения», а он еще не стоит на этом уровне; чтобы Материн, засучив рукава, сражался с абстракционистами Слободко и Милгой, а он испытывает к картине последнего «Современная Леда» не столько «вражду», сколько «брезгливость»; чтобы Федор Материн превыше всего ставил героическое искусство, а он пишет картину о пленном скрипаче-румыне и о замороженно слушающих его солдатах; чтобы молодой художник непременно уже сейчас ценил в творчестве Серова прежде всего гражданские мотивы, например, портрет «буревестника революции», а он почему-то восторгается портретом «Дервиз с ребенком», как бы олицетворяющим саму человечность. Спору нет, для нашего искусства имеет первостепенное значение проблема создания положительного героя, воплощающего лучшие героические черты нашего народа. Но все же в суждениях А. Макарова слышны отголоски догматической критики, исходившей часто из представления, будто в искусстве возможен лишь один путь — изображение вполне сформировавшегося положительного героя.

Вряд ли справедливы и замечания критика относительно того, что писатель не сумел «в представлении о предмете подняться над уровнем мышления своих героев». Это не совсем верно. Замысел писателя значительно шире, философски более емкий, нежели кажется критику. Дав образ Материна в развитии, писатель раскрыл истоки его духовного здоровья, что позволяет читателю самому поразмыслить и «дописать» в воображении его дальнейший путь. Да, Тендряков не «уложил» всю историю идейно-эстетического формирования героя в рамки романа, тем не менее он дал почувствовать направление развития его таланта.

Проследим основные вехи жизненной судьбы Материна.

В удачно найденном ключе передает Тендряков новое мироощущение простого деревенского парнишки из вологодской деревни, впервые приехавшего в Москву. «На вокзале он не расспрашивал: где такая-то улица, как найти, как проехать? Он, сдерживая нетерпение, просто зашагал навстречу городу.

Ни один человек его здесь не знал. Да он и приехал не к знакомым, а знакомиться. Знакомиться с городом, о котором с люльки слышал. И вот разбитые сандалии, на которых еще сохранилась пыль деревенских проселков, звонко шлепают по асфальту: „Здравствуй! Ты — Москва, а я — Федор Материн!“³ Эти слова повторяются в повествовании, как рефрен, несколько раз и передают уверенное спокойствие молодого парня: никакой забитости, никакого испуга, никакой растерянности. Слова «Москва» и «Федор Материн» звучат, как равнозначные величины, причем без всякого ложного пафоса, поскольку писатель умеет передать сдержанное, но все же изумленное чувство парнишки перед невиданными ранее «чудесами» большого города («... зачем он поливает камень??. Моет??. Это улицу-то! Все равно что на лугу траву причесывать...» (10, 5)). Не робкий парнишка из захолустья, а новый хозяин жизни шагает по Москве. Свободной поступью, с широко раскрытыми глазами входит герой в мир. Мир сложен, драматичен и радостен, и надо в нем найти верную точку опоры, чтобы не сбиться с пути и сохранить на всю жизнь эту уверенность: «Здравствуй! Ты — Москва, а я — Федор Материн!».

Этот поэтический зачин объединяет сложный, пестрый и противоречивый жизненный материал романа. Критику А. Макарову казалось, что Материн должен быть раскрыт полнее всего в сфере искусства, а все остальное — лишнее, разрушает гармонию композиции. Он считает едва ли не лишними военные сцены, с иронической усмешкой пишет «о сражениях» Материна в Денежном переулке. Автор статьи судит роман, исходя из сконструированной им самой концепции, из собственного, удобного ему замысла, а не из концепции, присущей роману, не из замысла, который волновал писателя. Как это ни странно, ратуя за изображение Материна-бойца, он хотел бы его запереть в стенах художественной студии.

Широта замысла и философская значимость романа определяются нерасторжимостью решения эстетических и этических проблем, столь характерной для современной литературы. Не ставя целью изобразить Материна только в сфере искусства, писатель вывел его из художественной студии, из студенческого общежития, из актового зала в буквальном смысле на широкую жизненную дорогу. Он показал, как зрело его гражданское мужество на дорогах войны, как он постигал смысл происходящих сражений — сражений за сохранение и приумножение красоты, как он с болью реагировал на встречу с грабителем — бывшим фронтовым дружкой, как вступил в поединок с мерзостью меццанского мира в Денежном переулке. Выбросить все это из романа — значит не посчитаться с замыслом писателя.

³ В. Тендряков. Свидание с Нефертити. «Москва», 1964, № 10, стр. 5. (В дальнейшем ссылки даются в тексте с указанием номера журнала и страницы.)

Показывая постепенное преодоление героем малодушия, равнодушия, пассивности, рисуя его готовность идти навстречу людям, Тендряков вместе с тем изображает его гражданское возмужание как источник творческого роста.

Большое значение в романе имеет образ учителя Саввы Ильича Кочнева и связанные с ним идеи эстетического воспитания народа. Если образы других самоучек-художников — Платона Мухи, малюющего ради заработка вывески и картинку, или Матвея Штуки, понявшего под влиянием героя убожество своих эстетических представлений, — отличаются схематизмом и служат всего лишь иллюстрацией авторских мыслей, то образ Саввы Ильича пластически выразителен, согрет писательской симпатией, играет существенную роль в композиции романа.

Зримо или незримо он постоянно присутствует в повествовании. Сельский учитель рисования, чудак, влюбленный в свою профессию, но беспомощный как художник, мужественно переносящий плохо скрытое ироническое отношение к себе окружающих, он первый заметил талант Федора. Узнав себя в нарисованной им карикатуре, он не только не обиделся, но искренне обрадовался. Сомневающийся в своем таланте, рисующий старательно, но однообразно и убого, как копиист, он не перечит Федору в его дерзком художническом поиске. Он благодарен судьбе, пославшей ему ученика, который сможет оправдать его самоотверженную преданность искусству, которому он лично не принесет славы. Трогателен этот старик, радующийся, как ребенок, своему счастью: «Разве не удача, Федюшка, что ты мне попался» (12, 52). «Великий живописец! А кто его подтолкнул? Я! Иль не так, иль кто-то был другой, не Савва Ильич Кочнев? Я — не отымешь! Значит, и на мое имя кусочек спасибо придется. Крохотный кусочек большого спасибо. Разве не удача? Разве не подарок?» Савва Ильич одинок, часто болеет, не понят своими односельчанами, и все же он не ропщет на судьбу: «А как вспомню, что ты на свете живешь, ты — молодой, здоровый, талантливый, ты — моя веточка зеленая, отросток от сухого пня, — так и светло станет» (12, 52). Мысль писателя о значении в жизни людей, подобных Савве Ильичу, выражает друг Материна Чернышев: «Счастье человечества, что в его среде есть такие фанатики, они-то и пробивают всеобщее равнодушие и косность...» (11, 94) — не единым хлебом жив человек!

Второй раз учитель дан крупным планом в кульминации романа, раскрывающей истоки творческого взлета Материны, преодоление им кризиса. Ей предшествуют два момента: письмо учителя с извещением о назначении ему пенсии, давшей возможность целиком посвятить себя любимому делу, и решение друзей порадовать старика — похвалить его наивные рисунки. Вот что писал Савва Ильич Материну: «Разве обязательно — свой дом, обязательно собственность? Собственность я всегда глубоко презирал. А есть крыша над головой, есть луга и поля, река

почти под окном, будут закаты на небе, есть свободное время, много времени, а если спать поменьше, вставать пораньше, его будет еще больше. Что еще нужно для счастья? Твой старый Савва Ильич стал свободным художником! Невероятно! Не опомнюсь! Хожу по улице, гляжу на людей и удивляюсь: почему они мне не завидуют, почему не замечают моего счастья?.. Они равнодушны к закату, к радуге после дождя, к осеннему ясному березнячку...» (11, 91).

Автор оправдывает молодых героев, Материна и Чернышева, за вынужденную ложь — хороший отзыв о беспомощных рисунках старика, ибо это та святая ложь, которая дает старому человеку, безответно влюбленному в искусство, силы к жизни. И вот Савва Ильич приехал в Москву, приехал повидать перед смертью своего ученика. Федор хандрит, картина не удается, настроение отвратительное. Друзей Материна поражает жизненное его учителя, влюбленность в свой труд, нравственная чистота и бескорыстие. Встреча с учителем пробуждает в Материне новые силы: за одну ночь он создает картину, которая ему долго не удавалась. И когда институтский учитель молодого художника от души благодарит старика за преподанный Федору урок, читатель хорошо чувствует в подтексте скрытую авторскую мысль о значении в искусстве нравственного начала.

Эта мысль очень дорога Тендрякову: недаром как бы «от противного» он ее раскрывает на образе Ивана Мыша. Ничего не скажешь, «золотые руки» у парня: из всякой безделицы — куска фанеры, жести, кожи — может сделать великолепную вещь. Но духовное ничтожество — подлость, завистливость, способность к предательству — предопределяют его творческое бесплодие.

В финале романа изображена последняя «встреча» Материна с учителем, увы, уже ушедшим из жизни. Федор приезжает на его похороны, на кресте прикрепляет палитру как знак того, чему служил человек в жизни. В этой сцене, как в фокусе, стягиваются сюжетные нити романа, раскрывающие связь героя с взрастившей его средой. Она дает основание надеяться, что горестные письма отца о жизни, о деревне, о колхозном труде найдут отклик в душе молодого художника. Провожает в последний путь старика и отец героя, всю жизнь отрицавший нужность и полезность его профессии. Эта сцена имеет почти символическое значение, раскрывает главную мысль романа: художник, интеллигент, осознавший свою нерасторжимую связь с народом, в конечном счете направит свой талант туда, где он больше всего нужен.

Правильно показывая, что народ не представляет собой единого целого в своих эстетических вкусах и пристрастиях, писатель сумел донести до читателя мысль о том, что нельзя откладывать на завтра эстетическое воспитание народа, а следует решать взаимосвязанно вопросы экономической жизни и духов-

ной культуры. «Вы отсылаете искусство в прекрасное будущее, — в итоге говорит герой одному из персонажей романа, — оно, пожалуй, нужней нам сегодня» (12, 106).

Каков путь героя? Что предшествовало этой финальной сцене прощания с деревенским учителем?

В данной статье мы не касаемся профессиональной жизни молодых художников, тенденций в развитии искусства, воплощенных в героях (Слободко, Чернышев, Мыш). Это достаточно полно сделано в статье А. Макарова. Остановимся на другом вопросе. Образ Материна дан в романе в широкой историко-культурной перспективе. И это самое существенное.

Проходящий через весь роман мотив роста гражданской активности героя как источник его этического и эстетического роста помогает ответить на главную мысль романа: достоин ли Материн сейчас и будет ли достоин в дальнейшем участвовать в преемственном развитии культуры?

Странное дело, роман называется «Свидание с Нефертити», а писали о нем так, словно Нефертити обманула и на свидание не пришла. Думается, нельзя понять концепцию романа вне этого образа, связывающего воедино волнующий писателя вопрос о соотношении социалистического и общечеловеческого искусства, история которого исчисляется тысячелетиями, а также национального искусства (в данном случае русского), с историческим и социальным прогрессом.

Образ Нефертити, сопровождающий героя на протяжении всего романа, поворачивается каждый раз новыми гранями, выражает разные оттенки авторской мысли, помогает уяснить этапы формирования героя.

Писатель показывает в романе нерасторжимость исторического, социального и художественного прогресса.

В первых картинах, рисующих знакомство Материна с Москвой, институтской художественной студией, с учителем рисования, образ Нефертити предстает как символ вечной, нетленной красоты, непреходящей ценности человеческого искусства. Будущий живописец поражен силой мастерства художника, жившего три тысячи лет назад. Скульптура головы Нефертити — свидетельство вечности настоящего искусства, воплощающего Человека, человеческое: «Больше трех тысяч лет ей... Три тысячи — это почти вся история. Появлялись, расцветали, уходили, забывались целые народы. А Нефертити... Может быть, ее и вспомнила бы история — разумеется, сухо, деловито, бесстрастно, по-ученому. Любил бы я Нефертити, восхищался бы ею за то, что она участвовала в каких-то там реформах? Да плевать мне на трехтысячелетние реформы: мертво, не трогает!.. И вот безвестный мне человек с великим даром божьим и, должно быть, влюбленный в эту женщину (без любви такое невозможно сотворить!) взял камень. Понимаете вы — камень! Самое что

ни на есть мертвое, самое неодоухотворенное... Поглядите на ее губы... Еще не улыбаются, вот-вот улыбнутся... вот-вот. Невольно ждешь эту улыбку, непременно доверчивую, непременно открытую, ждешь, как личное счастье. Губы, зовущие и недоступные, простодушные и загадочные, стыдливая плоть, горячая кровь под тонкой кожей — каменные губы!.. Три тысячи лет назад какой-то гений обтесал мертвый камень. Камень ожил, камень живет. Простое чудо...» (10, 16). Образ Нефертити в восприятии героя романа служит средством характеристики самого Федора Материна, способного испытать нравственное потрясение, восторг при лицезрении красоты Человека. Он выражает единство любви и красоты, понимаемых не столько в конкретном, сколько в философском плане. Однако связь эстетических проблем с этическими (красота способна делать добро) в романе только намечается.

Далее в очень характерной для писателя экспрессивной манере он сталкивает героя, восторженно смотрящего на Нефертити, со страшной и неожиданной вестью: «Война... Губы таили тысячелетнюю улыбку, удлинённые глаза загадочно уставились куда-то сквозь стены вдаль. Война...» (10, 17). Мысль о дальнейшей перспективе развития цивилизации и культуры в связи с войной тревожно звучит в словах писателя.

Решение эстетической проблемы все больше наполняется социальным содержанием. Возникший однажды образ Нефертити отныне постоянно сопутствует герою. Он обогащается, углубляется, получает несколько иное звучание, чем в приведенной выше сцене. Герой на войне. На фронте образ Нефертити всплывает перед ним несколько раз: то как изображение в случайно найденном альбоме, то как воспоминание о поразившем его чуде в страшную минуту бомбежки, то как видение в решающие для героя мгновения, когда речь идет не только о физическом существовании — жизнь или смерть, — но и о духовном.

Чтобы понять это, следует подробнее остановиться на кульминационной сцене первой части романа — сцене подвига героя, содержащей ответ на волнующий писателя вопрос: достоин ли простой солдат Материн участвовать в развитии культуры, в сохранении и преумножении красоты. Здесь эстетическая проблема непосредственно и зримо смыкается с этической. Сцена эта такова. Командир приказывает Федору добыть любой ценой воду для умирающих от жажды бойцов. Вода в балке, за ней надо ползти по открытой местности под огнем. Федор понимает смертельную опасность задания. Он ползет с котелком по направлению к колодцу. Перед ним всплывает утренний город, студия, гипсовый слепок Нефертити. «Все ложь, все, все! Не ложь только склон, откровенно обнаженный, облитый солнцем, по которому нужно ползти. Так вот как выглядит место, где он умрет. Нужно ползти? Но почему?.. Ребята хотят пить... Но его убьют, и он не принесет воды. Умрут ребята? Нет, перетерпят до

темноты. А ночью приедет кухня, привезет и хлеб, и похлебку, и воду...

Нужно ползти?..

Нет воды! Не нашел!

Нет воды и нет смерти. Нет воды — и вернется все: Матера, радуга, города. Нет воды — весь великий мир станет правдой.

Федор развернулся и осторожно пополз от склона.

Он — талантлив, Савва Ильич не раз это говорил, Савва Ильич в него верит.

Федор полз...

Ждут люди улыбку Нефертити — вот-вот улыбнется. Вот-вот — уже больше трех тысяч лет. Жить! И он покажет людям эту улыбку.

Федор полз...

Нет воды... Но вода-то была... Ложь? Но маленькая. Ложь, но после нее станет правдой весь мир» (10, 28).

Так в нервной, экспрессивной ритмической манере, словно передающей стук человеческого сердца в минуту смертельной опасности, писатель раскрывает внутреннее бореие Материна. Большая правда и маленькая ложь, истина и фальшь, мелькнувшая было мысль, будто служить искусству можно и не будучи нравственно безупречным, минутное желание «спрятаться, переждать, вернуться» — и почти с криком принимается решение: «Жить — скрывать, жить — обманывать, жить — презирать самого себя. Притворяйся не притворяйся, а трус есть трус, лжец есть лжец, жизнь куплена обманом» (10, 28). Очнувшись, как от кошмарного сна, Федор поворачивает к колодцу, ползет под огнем, набирает воды, проливает, снова ползет. На этот раз удачно.

Затем в торжественном, ликующем тоне автор пишет, как бы сливаясь мысленно с геросом: «Он топчет тысячелетнюю землю, топчет по-хозяйски, смело, он не гнется под пулями. Полный котелок воды, полная каска, а главное — вырвался из смерти. Нет радостней победы, чем победа над самим собой. Хорошо жить чистым!» (10, 30). Казалось бы, просто: человек счастлив, что остался жив, преодолел страх, поборол в себе труса, не замарал своей совести — при чем тут «тысячелетняя» земля и «тысячелетняя» история. Но для Тендрякова это не случайные слова: «вырваться из смерти» для него значит больше, нежели остаться жить, сохранить свое физическое существование. Это победа человеческого духа, нравственная победа над собой, успешно сданный экзамен по самому высокому уровню гуманистических требований — на верность патриотическому долгу. Способность Материна совершить подвиг в жизни и в бою является для писателя критерием его гражданской, нравственной стоимости, а следовательно, и залогом того, что в будущем Федор будет достоин служить высокому искусству, передавать эстафету красоты будущим поколениям.

Авторский комментарий к этой сцене показывает, что герой изживает иллюзии служения искусству как искусству чистой красоты. Страстная жажда творить, приобщиться к созиданию красоты безотносительно к окружающему, уступает место ясному представлению о глубокой связи жизни и искусства. «Федор с любопытством перелистал альбом, восхитился — „ишь ты, мастер”, вспомнил Нефертити. Но восхитился и вспомнил без зависти, без боли — по-чужому, со стороны. Он добросовестно выполняет обязанности солдата. Нефертити умерла где-то перед склоном, ведущим к колодцу. Она умерла, дав возможность стать солдатом и выжить ему. Стать солдатом и выжить, а это значит — презирать смерть, собственную жизнь не считать равной всей вселенной. Есть многое, что выше твоей личной жизни, понять это — значит стать солдатом. А Нефертити умерла в душе. Неужели навсегда, неужели не воскреснет? Вокруг Федора так часто умирали, что и эта смерть не особенно тронула» (10, 52). При всей расплывчатости авторских комментариев внутреннего состояния героя совершенно очевиден объективный смысл этой картины. Сцена подвига помогла показать духовный рост героя, для которого восприятие образа Нефертити как служения просто искусству оказалось уже пройденным этапом.

Образ Нефертити получает обобщенно-философское, почти символическое звучание. Он включается в картину борьбы двух миров, борьбы жизни и смерти, столкновения света и тьмы. «Стук-стук — отлетают кусочки [идет бомбежка]. . . Жизнь — роса на траве под . . . утренним солнцем, сизая, как грудь голубя. Жизнь — город, где водой поливают камень, а корни деревьев прячут за решетку. Жизнь — губы Нефертити. . . Он хочет жить! Хочет! А из далекой, известной ему только по картам и книжкам страны посланы машины, летающие, ползающие, бросающие снаряды. Много машин, армии людей, все для того, чтобы отнять у него, Федора Материна, жизнь. Для чего это им? Что он сделал? Чем помешал? Стук! Стук! — долбит лопата» (10, 23).

Здесь образ Нефертити включен в антитезу, передающую смертельную борьбу с фашизмом, от исхода которой зависят судьба и улыбка Нефертити, и сияние утреннего солнца, и блеск росы на траве. А главное — «стук! стук! . . .». Этот очень характерный для Тендрякова-художника прием — лаконичным звуковым штрихом передать обобщенно-философское содержание картины или образа — используется на протяжении всего романа. Он помогает писателю выразить идею единства Истории и Человека. Этот образ возникает еще в прологе, рисуя шагающего по Москве Материна, и позднее, когда «часы на стене неторопливо качают медный маятник, отсчитывают секунду за секундой — крохотные шажки вперед, в неизвестность» (11, 130), и служит выражению идеи об идущей ежечасно борьбе за мир и за человека, за сохранение и преумножение красоты.

Тема Нефертити, символизирующая исторический, культурный и социальный прогресс, выражает самые сокровенные идеи романа. Она не является экзотическим привеском еще и потому, что проблема преемственного развития культуры — определяющая в романе. Тема искусства варьируется по-разному. То она возникает вместе с найденным Материным томиком Чехова, то в сцене с пленным скрипачом-румыном, то в финале романа — при знакомстве Материна с семьей потомственных русских интеллигентов.

Образ скрипача-румына и слушающих его с замиранием сердца утомленных боями и бессонницей солдат выражает мысль о великой гуманистической силе искусства, роднящей людей разных стран, о невозможности уничтожить красоту силой оружия, о едином взаимообогащающем процессе создания общечеловеческой культуры. Образ скрипача нужен писателю отнюдь не в качестве «натуры», «модели» для будущей картины Материна. Внимающие румыну русские солдаты и сам скрипач предстают как братья в едином строю борьбы за истину, добро и красоту.

Идея социального и художественного прогресса, преемственного развития культуры в финальных сценах романа углубляется решением вопроса о национальных истоках общечеловеческой культуры. На интересовавший писателя вопрос — достоин ли Материн участвовать в развитии культуры — он дает положительный ответ, ибо, выдержав экзамен гражданский и нравственный, он выдерживает и этот, оказывается прочно связанным с традицией русской культуры.

Знакомство и родство Материна с семьей подмосковных интеллигентов — дедом, дочерью, внучкой, «фамильной порослью исконной русской культуры» — помимо бытового имеет и более значительный смысл. Начать с того, что именно в этой семье нашел крестьянский сын Федор Материн простую, земную Нефертити — свою любовь. Искал он ее долго. Не связал свою судьбу с влюбленной в него сокурсницей, с которой у него установились легкие отношения. Прошел и мимо девушки, чем-то портретно напомнившей ему Нефертити, но разделявшей убогие вкусы своей матери (по ее заказу Федор отделявает «шикарную» квартиру, морщась, как от зубной боли, от мещанской пошлости). А вот здесь, в семье потомственного русского интеллигента, куда он забрел в поисках приработка, встретил девочку Олю. Она ходила за ним следом, «ждала от него чудес», заглядывала в глаза — маленькая, еще одиннадцатилетняя девочка. Он нарисовал ее портрет. Через несколько лет Оля становится избранницей Федора, его Нефертити. Образ Нефертити в романе является поэтическим выражением большой и нежной любви.

Как нередко бывает у Тендрякова, чисто бытовая ситуация, конкретный образ обретают второй, глубинный смысл. Вот старик показывает Федору миниатюры, рисунки, гравюры: «Так

сказать, генеалогическое древо в разобранном виде, но не дворянской семьи, а семьи старых интеллигентов»; «Вот корень. Мой прапрадед. Он был крепостным парнем, плотничал, уже в зрелые годы барин-либерал заставил его учиться на архитектора, и он преуспел, построил несколько церквей, вышел на волю, наплодил детей и дал начало династии интеллигентов» (11, 128). Как глубоко символический знак ложится в коллекцию миниатюр, рисунков, гравюр старика и нарисованный Федором портрет девочки.

Искусство молодого художника крепко связано с русской культурой. И это писателя обнадеживает, внушает веру в талант Федора Материна, дает основание считать путь художника правильным.

Проблема общечеловеческой культуры, создаваемой путем использования самого ценного в каждой из национальных культур, получает в финальных сценах романа и новое, гуманистическое звучание. Возникает мысль о том, что надо дорожить не только судьбами художественной культуры, но и самым дорогим, что есть в человеческой культуре, — судьбами людей.

Кончилась война, но в мире неспокойно: надо бороться за мир. Философская тема культурного прогресса получает тревожное звучание, наполняется политическим содержанием. Писатель показывает озабоченность лучших людей судьбами цивилизации. «Я скоро умру, — говорит старик, — но мне не безразлична судьба тех, кто будет жить после нас. Ох, как не безразлична!» (11, 129); «А за окном, над крышей, шелестели сухой неопавшей листвой дубы. А на письменном столе, сдвинутые в угол, лежали портреты людей — маленькая ветвь в пышной кроне человечества. Давно уже нет на свете этих людей. Сверху — портрет девочки, которая только еще начала жить» (11, 130).

Тревога за судьбы молодого поколения, за судьбы исторического прогресса чувствуется и в следующей сцене, написанной опять-таки в нервно-динамичной, экспрессивной манере. Мотив движения истории с ее противоречиями и конфликтами и роли искусства в этом прогрессе проходит и в этом эпизоде.

Федор «готовится расписывать на холсте солнечные блики, голубое небо, сочную зелень... Собирается создавать полотна, воспевающие величавость планеты и благородство людей, а где-то на секретных заводах даровитые люди начиняют бомбы ужасной смертью... Часы на стене неторопливо качают медный маятник, отсчитывают секунду за секундой — крохотные шажки вперед, в неизвестность. Шевелят листвой дубы за ночным окном, они также шевелили ею и забытыми веснами прошлого века. Портрет девочки лежит на столе. Сама девочка спит в соседней комнате, спит крепко, счастливая своим неведением... Радио деловито сообщает новости со всего земного шара» (11, 130).

Писатель включает судьбу Материна в широкую картину ми-

ра с его тревогами и надеждами. Он показывает его в процессе создания картины о румыне-скрипаче и русских солдатах. Пусть это не полотно законченного зрелого мастера, пусть Материн находится еще в поисках истины, но он на верном пути. Раскрывая нравственные, гражданские, культурные (общечеловеческие и национальные) истоки его характера как Человека и как художника, писатель достаточно ясно намечает движение героя к эстетическому идеалу и дает читателю возможность ощутить его скрытые потенциальные возможности. Писатель не ставит точек над «и» и не делает никаких пророчеств относительно дальнейшей судьбы Материна, однако читатель прощается с героем с большой верой в его творческие силы. Гордое звучание слов «Здравствуй! Ты — Москва, а я — Федор Материн!» вполне оправдано судьбой героя.

Достигнутое писателем единство в решении этических и эстетических проблем, острая постановка вопросов эстетического воспитания народа, нравственного здоровья каждого советского человека, мысль о зависимости культурного прогресса от социальных проблем эпохи — все это делает роман В. Тендрякова остро современным произведением. Несмотря на отдельные недостатки романа, писатель в целом верно решает проблему формирования интеллигента. Материн — тот представитель народной интеллигенции, который чутко реагирует на события страны и мира в целом.

Критик А. Макаров, отметив отсутствие внутренней связи поднятого В. Тендряковым и В. Солоухиным «огромного пласта народной жизни — деревни тех лет», этих «ярких и томящих душу картин» с формированием сознания и мировоззрения молодых художников, с большей надеждой взирает на будущее Золушкина. Дает ли роман основания для такого предпочтения героя В. Солоухина? Критику кажется, что поэт Золушкин, по всей видимости, «не пройдет мимо основных конфликтов своей эпохи». Порукой тому — его возвращение к взрастившей его почве.

Между тем в романе В. Солоухина «Мать-мачеха» проблема «художник и действительность» решена менее глубоко, чем в «Свидании с Нефертити». Роман кончается сценой экстатического созерцания героем цветка мать-мачехи, символизирующего живительную силу народных корней его творчества. Написана она в ярких, эмоциональных тонах: «„Милый, чудо из всех чудес, живой золотой цветок!“ В глазах у Дмитрия залучилось, задрожало и расплылось. Он уронил голову щекой к нагретой земле и безобразно громко облегчающе заплакал».⁴ «В этом слиянии, в этом растворении, в этом единении капельки со вселенной и состоит единственно великое, единственно реальное

⁴ «Молодая гвардия», 1964, № 12, стр. 159. (В дальнейшем ссылки даются в тексте с указанием страницы.)

счастье человека» (160). Почти как в сказке, цветок говорит герою: «Но все-таки я позвал тебя. И ты пришел. Видишь, как я могуч. Пока ты любишь меня, ты сильнее всех, с тобой ничего не случится» (160).

Эта сцена была бы совсем хороша, если бы весь предшествующий путь героя логично подводил к ней. Звучащая как заключительный аккорд, она мало подготовлена предшествующей мелодией. Нельзя сказать, что в сюжете совсем не было моментов, определяющих решение Золушкина вернуться в деревню. Так, писатель хорошо передает чувство тоски, охватившее Дмитрия в момент, когда он вдруг с ужасом обнаружил, что у него нет стихов, интересных и нужных односельчанам. Удачна сцена деревенской вечерки, когда приехавший из города Дмитрий чувствует себя здесь, как рыба в воде: до того ему все мило, дорого и приятно. Но как бы ни были удачны сцены пребывания Золушкина в родной деревенской среде, они не мотивируют решения поэта вернуться домой. Они заглушаются словно взятыми из мещанско-бульварного романа сценами «романтической» любви поэта к Энгельсине, девице «грузинских, княжеских и русских рюриковских кровей» (просто удивительно, как писателю изменил здесь вкус!). И уже никакие другие мотивы социального порядка не играют роли. Читатель не может избавиться от впечатления, что именно эта разнесчастная любовь заставила Золушкина покинуть город.

Но, может быть, писателю удалось показать творческую зрелость поэта Золушкина, его глубокую озабоченность судьбой тех, среди кого он вырос, кому он хочет служить своим искусством, — все то, что могло бы объяснить это похвальное решение. Но Солоухин сам отмечает: «Социальное мышление Дмитрия спало спокойным сном... Как идут колхозные дела, хуже или лучше они идут, чем в других колхозах? А если не хуже, то почему и в соседних нехорошо, — все эти вопросы никак не задевали Дмитрия» (105). Автор ставит целью показать пробуждение социального мышления поэта. Что ж — замысел интересный. Должно быть, ради его воплощения он вводит читателя в творческую лабораторию поэта, заставляет вместе с ним удивляться и восхищаться тайнами поэтического творчества. На примере творчества молодого поэта Золушкина Солоухин ставит важнейшую эстетическую проблему о соотношении объективного и субъективного начал в творческом процессе. И от того, как сам писатель ее решает, какие акценты он ставит, какое отношение высказывает к тем или иным незрелым размышлениям и суждениям молодого поэта, зависит его собственная позиция, а следовательно, верное или спорное движение его мысли.

Сопоставим две сцены. Молодой поэт мучительно размышляет, как и где зарождается в нем стихотворение. «Чаще всего бывало, что за пять минут до того, как рождается стихотворение,

ничего похожего не было в голове Дмитрия. Никогда он об этом не думал, не знал, даже не предполагал, что могут быть подобные сочетания слов и что они ему понадобятся» (108). А иногда, когда стихи не рождались сами собой, «становилось страшно: откуда же они могут взяться? То он садился за стол к чистому листу бумаги, то бросался на постель, то вскакивал и ходил по комнате. Не находил себе места, опять садился к столу, прислушивался к самому себе. Но было в нем темно, молчаливо, глухо» (108). И далее: «Стихотворение рождалось в процессе своего же рождения. Написав первую и вторую строфу, Дмитрий не знал еще, только смутно предчувствовал, что будет в конце стихотворения. Но тут у стихотворения возникала своя логика, свое русло, свой путь течения, и нельзя было ни свернуть, ни остановиться. Охватывал озноб восторга. Поэт вел стихотворение, или стихотворение на своей зыбкой волне несло его — не все ли равно? Потом Дмитрий перечитывал, переписывал начисто и удивлялся: откуда оно взялось?» (109).

Удивляется не только поэт, заодно с ним удивляется словно и сам автор. Никакого оттенка в интонации, которая бы позволяла читателю почувствовать дистанцию между восприятием творческого процесса Золушкиным и восприятием самого писателя, нет. А ведь во всех этих наблюдениях над процессом творчества писатель выделяет в первую очередь интуитивное начало, утверждает примат субъективного импульса над объективным, словно бы незаинтересованное отношение поэта к окружающему — стихотворение родилось из души поэта, и все этим сказано. Под подобным рассуждением мог бы охотно подписаться любой деятель искусства идеалистического направления. Ну хотя бы Эндрю Сесил Бредли, автор статьи «Поэзия для поэзии», включенной в «Современную книгу по эстетике», объединяющую теоретические работы ученых идеалистического направления. «Чистая поэзия не есть украшение заранее задуманного и четко определенного содержания», она рождается из творческого импульса, смутной массы вдохновения, требующей своего развития и определения. Если поэт уже знает твердо, что он собирается сказать, зачем ему писать поэму? Только ее завершение может открыть даже ему самому, что именно он хотел выразить. Когда он только начинает работу и находится в процессе ее выполнения, он еще не овладел тем содержанием, которое будет в нее вложено, наоборот, содержание владеет им. Это не вполне сформировавшаяся «душа», жаждающая «тела», это зачаточная «душа» в зачаточном «теле», быть может, двух-трех смутных идей и нескольких рассыпанных фраз. Развитие этого «тела» в полный рост и четкую форму — то же самое, что постепенное самоопределение смысла. Поэтому такие поэмы воспринимаются нами как творческие, а не как ремесленные создания и обладают тем магическим действием, которого простое украшение произвести не может. Вот почему, если мы будем настаивать на вы-

яснении значения такой поэмы, ответ будет один: «она выражает саму себя».⁵

Сопоставление творческой лаборатории молодого солоухинского пиита и героя Бредли позволяет подметить их удивительное сходство. При всей меткости отдельно схваченных мотивов творчества стихотворца обращает на себя внимание идеалистическая трактовка творческого процесса, исходящего не из объективной действительности, а от поэтической «души», в конечном итоге, по Бредли, выражающей «саму себя».

Автор пытается спасти положение, то и дело комментируя творческое состояние Золушкина. «Еще одно впечатление, и происходит вспышка. Рождается человеческая мысль. Факты и впечатления, присутствия которых в нашей памяти мы не ощущали, обобщаются, оформляются в мысль, в идею, в образ, толкая нас к действию, к творчеству. Нельзя ручаться, что именно так объяснял себе Дмитрий Золушкин психологию творчества... тогда же, на самой, можно сказать, заре, он понимал, что даже потрясающее событие может не оплодотворить его сию же секунду, так, чтобы тут же и зародилось стихотворение. Это было страннее и удивительнее всего» (110).

С этим высказыванием повествователя, говорящего уже не только от имени Золушкина, но и от себя лично, казалось бы, можно скорее согласиться, нежели с первой декларацией. Хотя опрометчиво присоединяться к позиции явно незрелого еще поэта. Но последующие рассуждения, раскрывающие творческий процесс поэта, вызывают по меньшей мере недоумение.

Чтобы пояснить свою мысль («потрясающее событие может не оплодотворить его сию же секунду...»), писатель далее излагает действительно потрясающее событие и реакцию на него молодого поэта. На деревню свалилось ужасное бедствие — страшный град произвел катастрофическое опустошение: полегли гектары спелой пшеницы. Золушкин встречается с председателем колхоза; тот идет веселехонек, сыплет шутками, будто ничего не случилось. Остолбеневший Золушкин думает: «Пятьдесят семь гектаров погубло, неужели ему не жалко?» И в ответ на вопрос, как он, председатель, к этому относится, слышит такие слова: «Стихийное бедствие. Председатель тут ни при чем. Кто хочешь скажет. У комиссии тоже глаза есть. Спишут с нас эти гектары и делу конец! Стихийное бедствие, оно, брат, не разбирается. — Ухмыльнулся, окинул председательским взором погубшее поле и добавил: — Видишь, как обработано — чище комбайна!» Не менее удивился Золушкин, когда и в деревне не услышал ни вопля, ни стонов, ни разговоров о бедствии. Этот психологический «секрет» разъясняет Золушкину его деревенский дружок Сергей Белов: «Возьмем председателя. Добра, говоришь,

⁵ Э. С. Бредли. Поэзия для поэзии (Оксфордские лекции о поэзии, 1909 г.). Современная книга по эстетике. Антология. М., Изд. иностр. лит-ры, 1957, стр. 381.

ему не жалко! Так ведь не его добро. Значит, и горевать нечего. То надо было бы этот хлеб убирать, молотить, отправлять на подводах в город, да чтобы влажность оказалась в норме, а то и обратно повезешь досушивать. Главная забота, чтобы в „сжатые сроки“, чтобы раньше других (району показатели нужны), чтобы не попасть на черную доску в районной газете. Представь себе, сколько забот и канители. И вдруг за четверть часа все заботы долой. Приедет комиссия и спишет. Да ведь это для председателя не град, а благодать небесная» (114).

В разъяснении дружка постоянно слышалась издевательская нотка, но «Дмитрий никак не мог понять, к кому именно относится нотка, то ли к председателю, то ли к комиссии, то ли к чему-то, что Дмитрий пока не мог ни понять, ни осмыслить». А в заключение Сергей говорит Золушкину: «Когда-нибудь это изменится. Найдутся умные люди. Неправда! Да и жизнь заставит. Хуже то, что сегодня случилось: хлеб побило, а председателю не жалко. Хлеб не жалко — вдумайся! Это я тебе скажу пострашнее града. Град — что!» (115). Эти страницы романа по суровой правдивости перекликаются с лучшими произведениями последних лет на деревенскую тему. После них читатель был бы вправе ожидать рассказа о том, какое нравственное потрясение пережил молодой поэт, какие гражданские чувства рождаются в нем, как проснувшееся социальное мышление начинает сказываться в стихах поэта. Но этого нет: Золушкин пишет стихи о гроздьях рябины, о воде, стучащейся в окно.

Здесь не спасает ни предупреждение писателя относительно молодости поэта, ни другие оговорки и комментарии автора к тайнам творческого процесса. Законы типического обобщения властно диктуют силу эмоционального воздействия картин на читателя, а эти картины утверждают примат субъективного в творчестве над объективным. Поэт молодой, незрелый, с него, как говорится, и спрос невелик. Читателя больше начинает интересовать позиция самого писателя: как он на это реагирует, какова интонация повествователя. А интонация несколько умильтельная: «Как же так получается, — искренне досадовал Дмитрий час спустя, когда стихотворение было закончено. — Я лежал, думал о сегодняшнем горе, о граде, о побитом хлебе, о Сергее Белове и его разговорах... А вместо этого написал стихотворение... даже неизвестно о чем» (116). Дальше следуют, опять заключенные в скобки, пространные рассуждения о психологии творчества, а читателя берет досада и на героя, и на писателя. Да, вряд ли дождутся земляки, что их поэт Митька Золушкин прочтет им и в будущем что-нибудь жизненно важное, стоящее. И дело не в том, что читатель требует от молодого витии — вынь да подай стихотворение на злобу дня, но он хочет видеть, как обогащается духовный опыт поэта, как зреет его гражданская мысль. А писатель своей снисходительной и умильтельной интонацией выдает за эталон творческие принципы

незрелого в идейном отношении поэта, «прислушивающегося к самому себе» даже в трагический момент жизни народа. От В. Солоухина, автора «Капли росы» и «Владимирских проселков», можно было ожидать более острой постановки проблемы роли поэта в современной жизни.

Возвращаясь к герою, следует сказать, что страницы, посвященные его творчеству, никак не подготавливают финальную сцену встречи с «мать-мачехой». Не столько дума о судьбе народной, сколько авторский произвол привел его в родные края. Разрушить это впечатление не помогают никакие лирические заверения рассказчика.

Сопоставление поэтического кредо молодого художника слова и его реальной жизненной практики вряд ли позволяет надеяться, что в своих гражданских устремлениях Золушкин пойдет дальше Материна. Вот и получается, что можно изложить почти всю историю жизни героя, бросить его на сыру землю к ногам мать-мачехи и не убедить читателя в радужных перспективах его дальнейшего творчества, а можно ее оставить незавершенной и тем не менее заставить читателя поверить в дальнейший гражданский и эстетический рост художника.

Заинтересованное, активное отношение одного героя к жизни и индивидуалистическое самоуглубление второго подсказывают ответ на вопрос: оправдают ли они свое высокое предназначение поэта и художника — слуги народа и его воителя. На Материна все же надежды больше, чем на Золушкина. И позиция В. Тендрякова правильнее, чем позиция В. Солоухина: он глубже исследует вопрос об отношении искусства к действительности, подчеркивает необходимость активной жизненной позиции художника в процессе его формирования, раскрывает плодотворную роль традиций народной культуры.

Разная степень психологической мотивировки Тендряковым и Солоухиным гражданского и эстетического роста героев, разные позиции в их оценке определяют и различную степень воспитательного значения романов.

Стремление писателей связать решение эстетических и этических вопросов отвечает задачам воспитания нашего народа в современную эпоху. В лучших произведениях наших дней находят выражение благотворные тенденции советской литературы, стремящейся глубже выразить идею нерасторжимости художественного и социального прогресса.

Весь опыт современной литературы, посвященной жизни художественной интеллигенции, свидетельствует о том, сколь важно писателям иметь отчетливый эстетический идеал, сохранять ясную писательскую позицию, дорожить гражданским звучанием нашего искусства. Только помня об этом, писатели смогут действовать своими книгами духовному прогрессу нашего общества, решению более тонких и сложных задач культурной революции на современном этапе.
