



Имя М. Коцюбинского — выдающегося украинского писателя, столетие со дня рождения которого отмечает в этом году советская общественность, — хорошо известно русскому читателю. Его произведения, давно переведенные на русский язык, систематически переиздаются.

Книга П. Колесника посвящена центральному произведению Коцюбинского — его знаменитой повести о революционном подвиге масс в годы первой русской революции «Fata morgana».

Тонкий художественный анализ этой повести, сделанный автором, и горячая увлеченность темой привлекут внимание каждого, кто прочтет эту книгу.



ПЕТР КОЛЕСНИК

«Fata
morganana»

М. КОЦЮБИНСКОГО



**ИЗДАТЕЛЬСТВО
«ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ЛИТЕРАТУРА»**

Москва 1964

Х у д о ж н и к
Л. С У Ш И Л И Н А

«Он был одним из тех людей, которые при первой же встрече с ним вызывали благостное чувство удовлетворения: именно этого человека ты давно ждал, именно для него у тебя есть какие-то особенные мысли!

В мире идей красоты и добра он — «свой» человек, родной человек, и с первой встречи он возбуждает жажду видеть его возможно чаще, говорить с ним больше...»

Так вспоминал М. Горький о рано ушедшем из жизни Михайле Коцюбинском, создателе произведения об исторических судьбах крестьянства в начале нашего века — повести «*Fata morgana*».

Имя Коцюбинского, писателя-«знаньевца», давно уже известно русскому читателю. Еще при жизни украинский писатель получил широкое признание в России и за границей. Произведения его были переведены на русский, польский, чешский, немецкий, шведский и другие языки. О нем много писала критика, много спорили.

В творческом развитии Коцюбинского нашли свое отражение литературные искания начала века.

В 90-х годах Россия и Украина входили в третий период великой освободительной борьбы. На историческую арену выступал рабочий класс. Чувствовалось приближение первой революционной волны.

Литература — барометр общественной жизни.

Эпоха «великих реформ» и геройского «хождения в народ» уже ушла в прошлое. Пришло время забастовок, уличных демонстраций и митингов.

Испытанные приемы реалистического бытописания вступили в противоречие с жизнью и никого уже не удовлетворяли.

Первым, кто призвал к идейно-эстетическому перевооружению украинской литературы на рубеже двух столетий, был Иван Франко. Еще в середине 90-х годов на страницах своего журнала «Жизнь и слово» он призвал к «полному разрыву со всякими шаблонами». К концу 90-х годов уже почти вся молодежь требовала обновления литературы.

Раздавались голоса протеста против застоя в литературе писателей-эпигонов, украинофилов и культурников, под пером которых реализм превращался в плоский бескрылый натурализм, а героика народничества — в пошлую романтику. Под крити-

ческий обстрел попадали не только такие писатели, как Олена Пчилка, Б. Гринченко, М. Левицкий и другие, но и всеми давно признанные создатели украинского социально-бытового реалистического романа 70—80-х годов — Панас Мирный и Нечуй-Левицкий.

В общем требовании обновления литературы нетрудно было заметить и фальшивые голоса декадентствующих «новаторов», стремившихся в тревожные годы революционного предгрозя увести литературу от жизни. И если к призывам теоретиков украинского модернизма Франко оставался непримиримым до конца, то к поискам и требованиям своих молодых соратников он относился с воодушевлением.

Завершением прогрессивного движения за обновление украинской литературы как раз накануне народной революции на Украине и в России было публичное обращение Коцюбинского в 1903 году к украинским писателям. Как раз в 1903 году открытием памятника Ивану Котляревскому в Полтаве отмечалось 100-летие украинской литературы на народном языке. Коцюбинский решительно выступил против ограничения сферы литературного творчества крестьянским бытом. За небольшими исключениями, утверждал он, на протяжении ста лет своего существования новая украинская литература «питалась преиму-

щественно селом, сельским бытом, этнографией». Крестьянин, обстоятельства его жизни, его несложная по большей части психология — это почти и все, над чем работала фантазия, чем оперировал до сих пор украинский писатель. Литература явно отставала от жизни. Необходимо было расширить тематический фронт литературы, углубить ее содержание, поднять общий ее художественный уровень. В литературе должна найти свое отражение не только жизнь крестьянства, но и жизнь фабричных рабочих, трудовой люд больших городов, всех трудовых и нетрудовых классов и прослоек буржуазного общества. «Воспитанный на лучших образцах европейской литературы, такой богатой не только темами, но и способами обработки сюжетов,— замечает Коцюбинский,— наш интеллигентный читатель вправе ожидать и от родной литературы широкого поля обсервации, верного рисунка разных сторон жизни всех, а не одного только общественного слоя, желал бы встретиться в произведениях изящной словесности нашей с обработкой тем философских, психологических, исторических и др.».

Это ясно и четко сформулированное требование обновления литературы имело тем более существенное значение, что оно подтверждалось творчеством Леси Украинки, Василя Стефаника, да и самого Михайла Коцюбинского. Как раз в 1901—

1902 годах были опубликованы такие его рассказы, как «Куколка», «Поединок», «На камне» и «Яблони в цвету», вызвавшие в лагере традиционалистов полное смятение.

Классическую характеристику молодой украинской прозы дал все тот же Франко. Комментируя статью С. Русовой о «старом» и «новом» в украинской литературе, напечатанную в № 12 «Русского вестника» за 1903 год, он писал: *«Новое, что вносят в литературу наши молодые писатели, главным образом такие, как Стефаник и Коцюбинский, заключается не в темах, а в приемах трактовки этих тем, в литературной манере или, вернее сказать,— в том, как видят и чувствуют писатели жизненные факты».*

Еще в своей более ранней работе «Из последних десятилетий» (1901), анализируя первые сборники Стефаника, Франко высоко оценил молодую украинскую прозу, которая от внешней описательности перешла к психологии, к раскрытию внутреннего мира человека. Если старая реалистическая проза, пишет И. Франко, в центр произведения ставила более или менее обстоятельно локализованное событие с мотивированной завязкой, перипетиями и развязкой и произведение имело вид сложной конструкции, возведенной по всем правилам архитектоники, то у молодой прозы

другие особенности: «Внешних событий в ее содержание входит очень мало, описаний еще меньше; факты, создающие главную ее тему, это, как правило,— внутренние душевные конфликты и катастрофы. Авторы имеют в виду не объективное протоколярное изображение, а возбуждение в душе читателей подобного чувства или настроения всеми теми приемами, которыми располагает язык и связанные с ним функции нашей фантазии. Новая беллетристика — это необыкновенно тонкая, филигранная работа, характерно ее стремление приблизиться сколько возможно к музыке; поэтому она чрезвычайно внимательна к форме, к мелодичности слова, к ритмичности повествования. Она ненавидит всякую шаблонность, ненавидит абстракции, длинные периоды, сложные предложения. Вместо этого она любит смелые и необыкновенные сравнения, отрывочные предложения, полуслова и тонкие намеки»¹.

Молодые прозаики, по мнению Франко, не только отказываются от внешнего описательства, отдавая преимущество психологическому анализу поступков человека, «они захватывают душу героя и светом ее, словно магической лампой, освещают все

¹ І в. Ф р а н к о, Молода Україна, Львів, 1910, стр. 79—80.

окружающее». Это уже было что-то новое в художественном методе молодых реалистов, которых «в сравнении со старыми эпиками...— замечает Франко в другой работе,— можно бы назвать лириками, хотя их лирика совсем не субъективна, наоборот, они более объективны, чем старые рассказчики, потому что за своими героями они исчезают совершенно, точнее, переносят себя в их душу, заставляют нас видеть мир и людей их глазами»¹.

Новую манеру молодых прозаиков Франко назвал «высшим триумфом» художественного мастерства. Но это новаторство было новаторством не только формы, но и содержания. Коцюбинский стал революционным художником в самом подлинном смысле этого слова. Его творчество 900-х годов было художественным выражением стремлений поднимающегося к революции народа.

К этой новой лирико-психологической манере, в которой была написана и повесть «Fata morgana», Коцюбинский подошел не сразу. Ей предшествовали годы исканий. Писатель в своем творческом развитии как бы повторил сложный и трудный путь развития украинской художественной прозы второй половины XIX столетия.

¹ «Літературно-науковий вісник», 1904, т. XXV, кн. 2, стр. 81—82.

В произведениях Коцюбинского 90-х годов чувствуется сильное влияние старых мастеров критического реализма — Нечуй-Левицкого и Панаса Мирного. Постепенно под воздействием прозы Франко и его критических выступлений Коцюбинский начинает активно интересоваться новейшей литературой — как русской, так и западноевропейской. Все дальше и дальше уходит он от канонов традиционной бытописи, от условностей этнографизма к социально-психологической прозе. Происходит эстетическое переосмысление и традиционного героя-бунтаря. Гнат Музыка («На веру»), Семен Ворон («Цеповяз»), батрак Свирид («Отомстил»), Замфир Нерон («Для общего блага»), Остап («Дорогой ценой») и другие — каждый из них чем-то напоминает знаменитого бунтаря Миколу Джерю из одноименной повести Нечуй-Левицкого 70-х годов. Вместе с тем это уже не «бунтари», а «искатели правды», протестанты-одиночки 90-х годов, люди, почувствовавшие свое человеческое достоинство и потому восставшие. Их протест проявляется в мучительных поисках путей к счастью. К названным выше героям Коцюбинского 90-х годов следует присоединить еще целую вереницу женских образов, ищущих своего места в жизни; это Александра («На веру»), Гашица («Пе-коптер»), Параскица («Ведьма»), Эмене («В сетях шайтана»), Со-

ломия («Дорогой ценой»), Фатъма («На камне»), Варвара («В грешный мир») и т. д.

Последнее десятилетие в жизни Коцюбинского (1902—1912) было настоящим творческим триумфом писателя. Бывший культурник превращается в певца народной революции, приверженца революционной социал-демократии, художника-новатора.

Вокруг Коцюбинского еще при жизни его шла скрытая борьба разных политических групп. Его знали, с ним искали встреч самые передовые люди того времени. Поэтому и критики разных националистических группировок — от поклонников старины, традиционалистов, объединившихся вокруг «Киевской старины», до модернистов разных оттенков из «Молодой музыки» и «Украинской хаты» — заискивали перед ним, даже пытались называть его «своим».

Но самое странное произошло после смерти писателя. Из отзывов передовой печати становилось ясным, что Коцюбинский ускользает из рук своих «земляков». Коцюбинский стал писателем революционной социал-демократии, возглавляемой В. И. Лениным. Вот почему и традиционалисты и модернисты, одинаково враждебно относящиеся к революционной литературе, в оценке Коцюбинского объединились. Так, например, в тенденциозной интерпретации национал-либерала Ефремова Коцюбин-

ский — человек, «проникнутый холодным безразличием ко всему, что происходит вокруг него», «индивидуалист, пессимист», глазами постороннего наблюдателя «созерцающий события, проходившие перед ним». Ефремову подпевал его «антагонист» из модернистской «Украинской хаты» Евшан: «И нельзя знать, что происходило в его (Коцюбинского.— П. К.) душе, когда он описывал страшные картины революционной эпохи, картины погромов и насилия: он живет в них только как художник, не изменяя ни одним намеком своим человеческим чувствам. Герой, палач, святой... какое ему дело? И палача и героя он любит как художник...» Надо было в спешном порядке привязать Коцюбинского к колеснице европейского литературного декаданта. И он был объявлен «импрессионистом чистой воды».

Но жизнь опрокинула планы буржуазных националистов. Из всех украинских писателей предоктябрьской эпохи Коцюбинский как создатель величественной эпопеи «*Fata morgana*» — по духу самый близкий нашему времени художник.

1

Первая часть повести «*Fata morgana*» датирована 12 января 1903 года. Как раз летом и осенью 1902 года на Левобережной

Украине вспыхнули крестьянские волнения. Работа над произведением шла по горячим следам событий. Уже 20 декабря 1902 года писатель сообщает своему львовскому издателю В. Гнатюку: «У меня готов уже материал для 4-ой книжки: «Яблони цветут» — этюд, «Fata morgana» — из деревенских настроений, «Дорогой ценой» (рассказ)»¹. 18 октября 1903 года — вторично: «Написал еще в начале года рассказ для «Киевской старины» под заглавием «Fata morgana» — и нет времени просмотреть его и отослать»². 6 февраля 1904 года — в третий раз: «Через несколько дней посылаю в «Киевскую старину» последний свой рассказ — «Fata morgana». Не знаю, напечатают ли, ибо тема с точки зрения цензуры очень скользкая»³.

Произведение было напечатано в мартовской книжке «Киевской старины» за 1904 год.

Как видим, на художественную разработку темы затрачено совсем немного времени. Но потребовалось свыше года размышлений, чтобы писатель решился подать свое произведение в печать. В чем же тут дело? Мне кажется, что дело все-таки не

¹ М. Коцюбинский, Собр. соч. в трех томах, т. 3, Гослитиздат, М. 1951, стр. 172.

² Там же, стр. 173.

³ Там же, стр. 176.

в цензуре, о которой упоминает автор, и не в творческой неудовлетворенности писателя. Дело в совершенно новом, не традиционном подходе к художественной разработке темы села. Это была творческая реализация одного из тезисов, выдвинутых в письме-воззвании на суд публики. «Fata morgana» — произведение, в котором перед воображением читателя возникала деревня не как замкнутая полупатриархальная этнографически-бытовая единица, а как развороченный капитализмом человеческий муравейник, где все летит кувырком, где ничего нет твердо установившегося, раз и навсегда определившегося, где страсти человеческие кипят в самых разнообразнейших формах классовой борьбы, где постепенно, но неуклонно созревает могучая революционная энергия масс.

В 1910 году Коцюбинский тему «Fata morgana» развил дальше, показал деревню в годы революционного подъема. Получилась повесть, в которую рассказ вошел без каких-либо изменений, как первая ее часть. Повесть «Fata morgana» была опубликована в киевском журнале «Літературно-науковий вісник».

Работая над первой частью «Fata morgana», Коцюбинский, очевидно, не предвидел, что его скромный замысел разрастется потом в эпопею народной революции. Писатель взялся рассказать, какими настро-

ниями живет современная предреволюционная деревня, о чем думает, к чему стремится. Поэтому произведение получило характерный подзаголовок «из деревенских настроений».

Но странный все-таки это был рассказ о деревне под необычным заголовком «Fata morgana», более подходившим какой-нибудь «модерной» новелле на тему из жизни интеллигенции, чем рассказу о мужиках.

Необычной была углубленная психологическая разработка образов. Необычным был самый подход к сюжету, к композиции. Рассказ «Fata morgana», по замыслу автора, должен был стать произведением *о деревне, но не для деревни, не «для народа»* в традиционно-культурническом понимании этого слова. Автор, таким образом, выносил на широкое общественное обсуждение и настроения современной ему деревни, и свою новаторскую манеру художественного изображения.

Главные герои «Fata morgana» — пролетаризированные крестьяне, «вечные батраки». Автор снова возвращался к тому коллективному «Цеповязу», который привлекал его глубокие симпатии еще в 90-х годах, не давал ему покоя всю жизнь и был для него действительным героем взбудораженной революцией деревни теперь. Деревенский пролетарий Волык, его жена бат-

рачка Маланка, их единственная дочь Гафийка, помещичий волопас Хома Гудзь и ряд других, пока еще эпизодических персонажей — «хозяйский сын» Прокоп Кандзюба, рабочий Марко Гуца — вот тот человеческий материал, с которым имеет дело художник в первой части повести. Есть среди них обыкновенные работяги (Андрій и Маланка Волыки), есть беспокойные цеповязы (Прокоп Кандзюба), есть бунтари (Хома Гудзь).

О чем же думают, на что надеются, чего ожидают эти люди? Андрій Волык ждет не дождется восстановления сгоревшего завода. Положение наемного рабочего на предприятии кажется ему высшей мерой человеческого счастья. Вечный наймит-батрак, он так разуверился в труде хлебороба, так опостытели ему надежды на справедливое распределение земли, что жалкая спесь «хозяина» на клочке собственной земли кажется ему надругательством над человеком. «Да! велико ли счастье — клочок земли!.. Роятся на своем наделе, а сами черные, как земля... а едят не лучше тех, у которых ничего нет... Хозяева!..

Андрій с презрением сплюнул сквозь зубы.

Вот завод — другое дело. Не страшны тебе ни засуха, ни дожди. Работа чистая, постоянная. Придет срок — получай день-

ги...»¹ Нет, только завод, только заводской труд. Завода пока нет, но он должен быть, должен! Иначе произойдет катастрофа и Гафийка не дождется своего суженого, зачахнет в девках, увянет в наймах, как увяла и ее мать. Таким Андрий Волык войдет и во вторую часть повести.

Маланка Волык, наоборот, высшую меру человеческого счастья видит в собственном клочке земли. Когда она говорит о земле — словно песню поет, словно гимн ей слагает. «Какая ты роскошная, земля,— думала Маланка.— Весело засеять тебя хлебом, украшать зеленью, убирать цветами. Весело обрабатывать тебя. Только тем ты не хороша, что не держишься бедняка. Для богатого твоя красота, богатого кормишь, одеваешь, а бедного принимаешь лишь в могилу... Но подождите, подождите! Еще дождутся наши руки и станут обрабатывать собственные нивы, собственные огороды, собственные сады... Поделят тебя, земля, ой, поделят». Маланка верит самым фантастическим слухам о нарезке земли безземельным крестьянам. Верит, потому что знает: не будет земли — и ее единственная дочь Гафийка потеряет молодость свою в наймах. Большого несчастья для своего дитяти Маланка и представить себе

¹ М. Коцюбинский, Собр. соч., т. 2, Гослитиздат, М. 1951, стр. 6. В дальнейшем цитаты из «*Fata morgana*» даются по этому изданию.

не может. Такой Маланка остается и во второй части повести.

В критике часто упрощается трактовка этих двух образов, подтягивается к удобной социологической схеме. Андрий — олицетворение пролетаризированного крестьянства, Маланка — крестьянства безземельного. За схемой исчезает социально-психологическое и индивидуальное качество человеческих образов. А между тем Коцюбинский больше всего уделяет внимания тому, как Андрий и Маланка в своих бесконечных спорах взаимно уничтожают свою «веру», ускоряя естественный процесс крушения собственных надежд. И оказывается, что только беспросветная нужда заставляла каждого из них твердо стоять за свою «веру». В действительности же завод для Андрия, как и земля для Маланки, — лишь убежище надежд и упования на человеческую жизнь. Развеются эти надежды — и их мысли сольются в одну великую ненависть и печаль.

Но есть в «*Fata morgana*» герой, который, в противоположность Андрию и Маланке Волыкам, не лелеет надежд ни на восстановление завода, ни на нарезку земли. Это — Хома Гудзь, образ которого до сих пор — одно из самых значительных явлений в украинской художественной литературе о деревне. Однако Хоме Гудзю в критике не повезло. Исходя из правильного

положения, что гегемоном революции 1905 года был рабочий класс, она сделала Марка Гуцу главным героем «Fata morgana», хотя таким он для Коцюбинского не был. По этой причине центральная фигура повести — бунтарь Хома Гудзь — остался фактически вне внимания критики.

Уровнем своего общественного сознания Хома Гудзь стоит неизмеримо выше Волюков. Это уже не рабочий вол, который ревет только потому, что у него ясли неполные. Это раб, почувствовавший свое человеческое достоинство и взбунтовавшийся. Он издевается над глупыми надеждами Андрия на завод, называет его, глумясь, «заводчиком». Он видит тщету надежд Маланки на раздел земли. «Ты не крути,— кричит он Андрию.— Ты мне скажи: сколько лет прожил? Пятьдесят? Век доживаешь? А где же твои молодые годы, где твоя сила, покажи свою работу. Мозоли показываешь? Покажешь еще и горб. Всю жизнь с тебя шкуру драли, а ты, вол, в плуге ходи! Наша судьба такая: трудись весь век — все не человек. Ты взгляни на меня: думаешь — Хома перед тобой? Скотина. Как пас с малых лет скот, так и сейчас пасу. Весь век со скотиной и сам скотом стал. Всю жизнь хвосты видел вместо людей, копался в навозе, в навозе спал, на навозе ел, на навозной куче и подохну. Я забыл, как в хате спят, стонадцать чертей

ему под хвост. Рубаха на тебе заскорузла, как кора на дереве, штаны перемазаны в воловьей крови, потому кровь волам пускаю. Рук не могу отмыть от навоза. Сяду с работниками обедать, каждый нос воротит — смердит. А ты думаешь — хорошо пахнет? Бегу от людей, к волам бегу. С волами разговариваю. К ним обращаюсь, тоску свою изливаю... Одно у меня и развлечение. А ты думал — жена со мной заговорит, да еще к сердцу прижмет... дети защечечут... своя хата согреет? Ха! С волами я состарился холостяком, чтоб им лопнуть. Теперь радуйся на старости, чтоб он подавился, душа из него вон, чтоб ему сдохнуть, напасть его возьми, так ему перетак... Пусть...»

В этом страшном монологе и гнев на исковерканную жизнь, и плач о погубленной молодости. Это говорит не ослепленный злобою раб, а человек, постигший на старости лет всю трагедию своей жизни. На вопрос Андрия, зачем он кричит и ругается, Гудзь отвечает новым взрывом горечи и ненависти: «А? Что бранюсь? На душе легче; как соберутся там тучи — выругаюсь, и легче... не бранился б — сгорел. Такую злобу в себе чувствую, что душа жаром пышет... Как запечет, как запечет, — так взял бы в руки кувалду, да и перебил бы всех. Ходил бы из хаты в хату, да по голове, да по голове. Одного за то, что

пьет человеческую кровь, а другого за то, что не запрещает этого. А потом поджег бы, чтоб все огнем запылало да пеплом развеялось, чтоб только остались голая земля да ясное солнце».

Идеалы семьи Волыков далеко не идут. Для Андрия они заканчиваются кружкой пива после получки на заводе, для Маланки — клочком собственной земли. Она готова ради дочери и на компромисс: «не на своем — так на дочернем», лишь бы Гафийку выдать за «хозяйского сына» и тогда «она справит себе красные сапожки, мягкие, козловые, с кисточками, как у кузнецихи». Вот мера счастья Маланки. Трагедия бунтаря Хома заключается в том, что масса «волыков» оставалась еще совсем пассивной и глухой к его гневным иеремиадам. Ему необходима была опора для бунта, а опоры такой еще не было. Ругаясь, кляня и подымая дебоши, он становится злым гением Волыков, ускоряя крушение их надежд. Коцюбинский очень тонко показал это на истории с Гафийкой. Хома уверен, что Андрий и Маланка не дождутся осуществления своих заветных мечтаний. Гафийку никто не возьмет замуж. Ей одна дорога в жизни — батрачить. И он бьется над тем, как бы помочь пристроить девушку внаем к ямищанскому эконому. Пусть все идет в жизни так, как и до сих пор шло, только скорее бы Волюки поняли всю бес-

плодность своих надежд и закипели той страшной ненавистью, которая выжгла уже ему душу, затуманивает его сознание.

2

Автор исследует сперва настроения только одной деревенской прослойки — батраков, сельскохозяйственного пролетариата, бывшего ударной силой революционных мятежей в деревне. На сцену еще не выступают зажиточные слои деревни. Помещики пока вспоминаются вскользь, как паразиты, пожирающие то рыбку, пойманную Волыком, то настрелянных им уток и зайцев. Даже хатку Волыка автор выносит на околицу села, ставит ее у самой дороги, по которой день и ночь идет рабочий люд в поисках заработка. Она напоминает старушку, которая «словно шла куда-то из деревни и остановилась отдохнуть». Но уже в первой части повести Коцюбинский зафиксировал появление новой силы, сыгравшей в революции на селе огромную роль. Пока еще только упоминается Проккоп Кандзюба, который идет на заработки и возвращается ни с чем. Упоминается об одесском рабочем Марке Гуще, пригнанном по этапу в родное село за участие в забастовке. Старики смотрят на него с подозрением, молодежь льнет к нему. Га-

фийка называет его «орлом», образ, который в народно-поэтическом творчестве выступает как синоним человеческой смелости и отваги. Зарождается любовь Гафийки. Это настоящая свободная любовь, которая входит в жизненный опыт Гафийки вместе с нелегальной литературой, распространяемой ею среди деревенской молодежи. Все это пока еще в зародыше, но уже замечено и отражено художником.

О появлении в деревне такой молодежи не случайно писал В. И. Ленин: «В русской деревне появился новый тип — сознательный молодой крестьянин. Он общался с «забастовщиками», он читал газеты, он рассказывал крестьянам о событиях в городах, он разъяснял деревенским товарищам значение политических требований, он призывал их к борьбе против крупных землевладельцев-дворян, против попов и чиновников»¹.

Деревня в первой части «Fata morgana» пребывает еще в состоянии относительного покоя. Она чего-то ждет, кипит и бурлит, но она не спит. Жизнь проложила уже через нее пыльную дорогу человеческой тревоги и беспокойства. Чтобы показать, выражаясь метафорически, «инкубационный» период революции в деревне, автор

¹ В. И. Ленин, Полное собрание сочинений, т. 30, стр. 316.

должен был применить и соответствующий метод художественного изображения. Фабула первой части очень несложна, потому что собственно событий в ней нет никаких. По этой же причине и сюжет внешне выглядит слишком упрощенным. Пересказать содержание повести почти невозможно. Ее надо читать, так как вся красота ее — во внутреннем мире героев. На это и обращает писатель все свое внимание.

Мы не знаем даже названия деревни, в которой живут герои Коцюбинского. В произведении нет ни широких описаний, ни детализированной обстановки, ни пейзажей, имеющих самодовлеющее значение, ни подробно выписанных портретов. Собственно говоря, все это как будто и есть, но, будучи подчинено раскрытию внутреннего мира человека, играет в произведении исключительно служебную роль и поэтому не привлекает внимания, остается как бы незамеченным.

Уже с первой страницы открывается перед нами чудесный пейзаж, освещенный радостным солнцем весеннего утра: «Андрій направлялся к старому вязу, росшему на вершине холма. С холма сползали заводские строения.

Направо от него играл на солнце серебряной рябью пруд, будто рыбы купались в нем, а за прудом, на другом холме, пряталась в деревьях церковь. Позади, за

вязом лежал внизу широкий зеленый луг, прорезанный извилинами реки. Вербы и ракиты серо-зеленым туманом катились по лугу и кое-где закрывали воду. На горизонте в дальних окрестных селах белели колокольни.

Было солнечное утро воскресенья на Фоминой. По церквам звонили. Дальние колокола гудели в ясном воздухе тихо и мелодично, и казалось, это звонит золото солнца».

Роль этого пейзажа ясно определена. Назначение его — оттенять и подчеркивать оптимистическое настроение Волыка, который от помещичьего волопаса Хомя Гудзя узнал радостную новость о восстановлении завода. От радости он забыл даже наняться в экономию на работу. Красота окружающей природы, так гармонирующая с настроением Волыка, делает заводские развалины лишними, ненужными.

Солнечные тоны пейзажа находятся в полной гармонии как с временем года (весна), так и с расцветающими надеждами Андрия Волыка. Пейзаж как бы оттеняет настроение героя. Этот же прием в изображении картин природы применяется и в концовке первой части повести. Пришла осень, а с нею пришло и окончательное крушение всех надежд: «Идут дожди. Холодные осенние туманы клубятся в небе и опускают на землю мокрые косы. Плывет в серую неизвестность тоска, плывет

безнадежность, и тихо всхлипывает грусть. Плачут голые деревья, плачут соломенные кровли, умывается слезами нищая земля и не знает, когда улыбнется. Серые дни сменяются черными ночами».

Дальше этот метафорический образ осени как человеческой безнадежности настолько персонифицируется, что теряет все признаки пейзажа, превращаясь в обыкновенные человеческие вопли и стенания: «Где небо? Где солнце? Мириады мелких капель, как утраченные надежды, вознесшиеся слишком высоко, падают и текут, смешанные с землей грязными потоками. Нет простора, нет успокоения. Черные думы, горе сердца носятся тут над головой, висят тучами, катятся туманом, и слышишь рядом тихое рыдание, будто над покойником...»

Повесть начинается коротким описанием заводских развалин. Но развалины эти не вызывают печали. Окрыленный надеждой на восстановление завода, Андрий стоит на его развалинах с чувством победителя. Он вспоминает о тех временах, когда работал на заводе и был человеком. Светлые, с его точки зрения, воспоминания бросают приятный отблеск на будущее, когда завод вновь станет в строй и Андрий снова будет работать у машины.

Возле избушки Волыков есть две грядочки. О них только мимоходом вспоми-

нает автор. Но вот Маланка начинает мечтать о том счастливом дне, когда Гафийка выйдет замуж за Прокопа. В ее представлении возникает картина крестьянского достатка и счастья. Тут автор дает краткое, но очень выразительное описание огорода, взлелеянного мечтой Маланки: «Стоят огороды, словно в венках. Капустные кочаны завиваются, фасоль уже пожелтела, ветер шумит в коробочках мака, тыквы разлеглись, как откормленные кабаны, а картошки уродилось — даже ботва переплетается...» О мере счастья Маланки, к которому она стремится всю свою жизнь и не может достичь, автор не говорит от себя,— все сказано этой картиной. Мало того, поскольку картина создается фантазией самой Маланки, автор вносит в свое описание традиционную народно-поэтическую тропику («стоят огороды, *словно в венках*»; «тыквы разлеглись, *как откормленные кабаны*»), широко используемую Марко Вовчок, Нечуй-Левицким и Панасом Мирным и от которой уже отказался Коцюбинский в 900-х годах. Отказался как от канона, но не отбросил совсем, а сделал стилистическим средством раскрытия строя мысли и речи простой крестьянки. Заканчиваются раздумья Маланки такими ее словами: «Ох, боже, боже, хоть на старости узнать такое счастье,— ребенка своего вывести в люди...»

Коцюбинский сочувствует своей героине. Но он знает больше своих героев, видит дальше. И поэтому в его сочувствие и симпатию к Маланкам вплетается грустная ирония. Так появляются пронизанные лиризмом авторские отступления. Роль лирического отступления, в котором ясно чувствуется ироническое отношение Коцюбинского к своим беспомощным героям, играет знаменитое описание летнего вечера в деревне. Вот это описание:

«Солнце садилось красное. Окна пылали, как печи, стены хат стали розовыми, по белым сорочкам разлился красный свет. Издалека шла на деревню туча пыли. Она все приближалась, росла, подымалась до неба, наконец солнце нырнуло в нее и рассыпалось розовой мглой. Оттуда доходили какие-то тревожные звуки, будто дети плакали или где-то цепи стучали на гумне, и вдруг отара залила улицу и всколыхнула воздух нескладным бляением. Живая масса овечьих тел терлась шерстью, дрожала и колыхалась, как студень; целый лес тонких ножек замелькал перед глазами, голые глупые морды раскрывали рты среди розовой пыли и плакали: «бе-е-е!.. ме-е-е!» В розовом тумане, словно тени, сновали люди, возникали и исчезали неясные очертания хат, в море овечьего вопля терялись остальные звуки; весь этот шум и беспорядок напоминали сон. Позади отары шел

черный чабан, большой, еще более высокий от неверного освещения, подобный мифическому богу, шелкал кнутом и кричал диким громким голосом, покрывая все:

— Гарья!.. Триш-триш!.. Гей!..»

Не стоят ли над деревней столбом розовой пыли заветные мечты и надежды одуревших от беспросветной нужды «волыков», за которыми им ничего не видно?

3

Как видим, Коцюбинский все действие произведения переносит в сферу психологическую, в сферу мыслей, настроений, чувств и стремлений людей предреволюционной деревни. Внешнего проявления действия, каких-то особенных приключений, исключительных поступков, из которых вырастал бы конфликт, как основа сюжета, нет. Автор с необычайной точностью и скрупулезностью раскрывает ту глубоко скрытую борьбу, которая происходит в мыслях и настроениях его героев и которая всегда является предпосылкой социальной акции масс.

Как уже было сказано, героями произведения Коцюбинского стали батраки, деревенские пролетарии. Все они находились в одинаковом экономическом и социальном положении. Враг, которого они нена-

видели — помещики, заводчики, кулаки,— вынесен за пределы первой части повести. Он физически не действует. По этой причине реальный конфликт борющихся классовых сил, в действительности существовавший тогда в деревне, не стал основой сюжета. Автор должен был искать мотивов для конфликта в среде своих классово однородных героев, находящихся на разных ступенях общественного сознания. Хома Гудзь, Маланка и Андрий Волюки тем и слабы, что тянут в разные стороны, как герои классической басни — Лебедь, Щука и Рак. Со слепотой инстинкта каждый из них придерживается своих взглядов и отбрасывает чужие. Андрий не может убедить в чем-либо Маланку, как и Маланка Андрия. А вместе они полностью капитулируют перед Хомой. Так как фабрика для Андрия, как и земля для Маланки,— не твердое убеждение, а *вера, надежда, мечта*, каждый из них более силен в отрицании позиций своего противника, чем в отстаивании собственных. Значит, конфликт, в результате которого один принцип победил бы все остальные, просто невозможен. Сам Коцюбинский говорит о том, что Андрий и Маланка уходили друг от друга, стараясь остаться наедине со своими мыслями. Если же обстоятельства сводили их вместе, они старались разжечь свою злость в ненужных стычках, вследствие чего все

больше и больше ослаблялись их надежды, росло недовольство.

Сам материал подсказывал Коцюбинскому монологический принцип изложения, как наиболее удобный для раскрытия внутреннего мира героев. В чем заключается этот принцип? Каждый из героев рассказывает о своих мыслях, настроениях и переживаниях, внося в оценку явлений жизни сильный субъективный элемент. Но поскольку герои разные по своим взглядам, то одно и то же явление получает столько оценок, сколько героев. Значит, в произведении должна быть где-то сохранена авторская оценка, но сохранена так, чтобы читатель совершенно естественно воспринимал ее, как собственную, а не навязанную сверху волей автора. Это представляло большую сложность. Во-первых, несмотря на большой материал, охватываемый рамками произведения, само произведение должно быть максимально коротким, сжатым, а повествование — лаконичным. Повествование от первого лица как будто подходит для этой цели больше всего. Но оно, так сказать, располагает к излишней «болтливости», к тому же — слишком субъективно по существу. И Коцюбинский избирает эпическую форму совершенно объективного повествования, но с применением, как уже было сказано, монологического принципа в изложении жизненного материала. Коцю-

бинский-лирик тем самым сохраняет за собой возможность всеми способами врываться в повествование и помогать читателю находить правильный путь в оценке явлений.

Важным средством художественной типизации у Коцюбинского является язык. Тропы у него, как и у всякого талантливоего художника-реалиста, могут иметь более широкое, сквозное идейно-эстетическое назначение и узкое, чисто локальное. Например, в момент острой стычки Андрия с Маланкой в хату вскакивает, пряча за пазуху книжку Марка, веселая и резвая Гафийка. Любовь к дочери всегда примиряет отца с матерью. Грустная она — и родители грустные, веселая — и они веселы. Спор сразу же прекращается, веселый вид Гафийки вызывает у родителей безмерную радость. Автор не рассказывает об этом внезапном изменении душевного состояния своих героев, а раскрывает его, рисуя изменившееся эмоциональное восприятие ими обстановки в доме. Вот пример:

«Тучи разогнала ласточка. Вбежала Гафийка, поспешно пряча что-то за пазуху. Этот чистый, выхоленный, будто вылизанный матерью, зверек, тугой, как пружина, с круглыми бронзовыми руками и ногами в золотых волосках, эта весенняя золотая пчелка внесла в хату нечто такое, *от чего белые стены под низким потолком улыбну-*

лись, голубь перед образами повернулся на нитке и казаки из красной бумаги, наклеенные на стенах, подбоченились».

Тропы в этом случае имеют суженное, но абсолютно точное целевое назначение. Вместо того чтобы сказать, что с появлением Гафийки спор прекратился, автор применяет метафорическую формулу с выразительным аллегорическим подтекстом: «Тучи разогнала ласточка». Бумажные казаки на стенах, которые при появлении в хате Гафийки «подбоченились», — не стилистическая мистификация, которой пользовались декаденты, а тонко подмеченная художником способность человеческой психики эмоционально окрашивать окружающее или открывать в нем под влиянием эмоций такие стороны, которые в ином душевном состоянии героя остались бы незамеченными.

Но есть у Коцюбинского тропы широкого плана, раскрывающие идейный пафос всей первой части «Fata morgana». Трагедия Волюков — это трагедия миллионов обнищавших крестьян накануне революции. Андрий и Маланка ничем фактически не отличаются от массы рабочего люда, толпами проходящего через деревню мимо их халупы. Автор дважды сравнивает этих безработных с журавлиным клином: в начале первой части произведения и в конце. Само это сравнение (как оно сложилось

в народно-поэтической традиции) имеет совершенно определенное значение, опирающееся на зрительном, то есть внешнем, сопоставлении двух явлений. Соответственно своему замыслу Коцюбинский и применяет популярный троп. Вначале вид толпы безработных на пыльной дороге — грустная картина, но ничего трагического в ней пока не чувствуется: «Снова подходит группа... Еще ряд... Двигутся и движутся... Эге-е! Да это ж целый клин журавлиный. Идут и идут. Куда-нибудь в Таврию или на Кубань». Андрий Волык еще переживает подъем. Да и безработные еще полны надежд на заработок. Сравнение имеет более внешний, а потому и более узкий характер.

Совсем иную функцию это же сравнение получает в конце первой части повести. Надежды Андрия и Маланки потерпели полное крушение. Возвращается ни с чем из Таврии и Прокоп. Сравнение вереницы безработных с журавлиным клином приобретает трагическое звучание: «Маленькое серое заплаканное оконце. В него видно обоим — и Андрию и Маланке, — как по грязной разъезженной дороге тянутся люди на заработки, тянутся и тянутся, черные, понурые, мокрые, *словно калеки-журавли, отбившиеся от своего клина, словно осенний дождь.* Тянутся и исчезают в серой неизвестности». Трагедия семьи Волыков вли-

вается таким образом в общий поток горя народного и получает широкое художественное обобщение.

В создании портрета своих героев Коцюбинский избегает традиционного выписывания внешних его черт. Если же черты внешнего портрета намечаются, то они, во-первых, возникают не сразу и не специально, а при случае, во-вторых, подаются только для того, чтобы четче определить характер внутреннего, психологического портрета, который прежде всего и интересует автора. Из разбросанных как бы невзначай авторских реплик и замечаний героев мы знаем, что Андрию Волюку пятьдесят лет, что у него белые, то есть седые, усы, что он невелик ростом, бедно одет. Более подробно разработан внутренний портрет Андрия. Долголетняя жизнь в батраках выработала в нем органическую неприязнь, даже презрение к труду хлебороба. Его прозвали в деревне «заводчиком» за фанатическую привязанность к заводскому труду. Он предпочитает идти на рыбалку, на охоту или в страду с кожаной сумкой за плечами, с палкой в руке шагать за почтой, нежели томиться день на поле за двенадцатый сноп, как другие. Таких людей в деревне считают лодырями, к ним относятся с пренебрежением, как к босякам. Но Андрию все это нипочем. Андрий частенько выпивает. имеет привычку сплывы-

вать сквозь зубы и повторять «пане добродзею».

Внешние черты портрета Маланки даны как бы глазами Андрия. «Маленькая, сухая, черная, в чистой сорочке, в старенькой свитке...» У нее «опущенные книзу глаза и сжатые губы»; «сухие и черные, будто железные, руки, голые по локоть». Но художника интересует не внешность героини сама по себе, а внешность как выражение внутренних особенностей ее характера. Опущенные вниз глаза и сжатые губы свидетельствуют о гордом нраве Маланки-труженицы: «Мы хоть и бедны, но честны. Хоть живем с рук, но и для нас найдется место в церкви». Внешне она может казаться «святой да божьей», но под утлой оболочкой ее измотанного изнурительной работой тела кроется неисчерпаемая энергия и фанатическая привязанность к труду на своей земле. Ее «сухие и черные, будто железные, руки», все время подчеркиваемые автором, свидетельствуют о постоянной готовности к работе, без которой она не могла бы жить.

Слухи о нарезке земли, ставя в тупик даже Андрия, перерождают Маланку: «Сердце ее размякло, в ней все пело. Пела колосом своя нива, пели жаворонки над ней, пел песню серп, подрезая стебель, раздавались песни по сенокосам, наконец пело сердце, полное надежд. Улыбалось счастье.

Не только собственное, а и Гафийкино. В ногах чувствовалась твердость, в руках — сила. Черные жилистые руки были точно из железа». Маланка по привычке кланяется проезжим барам поясным поклоном, но она хорошо помнит, что баре сожрали ее молодость, ее силу, и в душе под маской подобострастия носит темную ненависть к ним.

Во внешности Хома Гудзя подчеркивается лишь его высокий рост, физическая сила, хриплый грубый голос и «безусое, сморщенное, как у старухи, лицо». Нечего и говорить, что назначение этих внешних черт социально-психологическое. Старый бобыль Хома Гудзь доведен жизнью до последней степени отчаяния. Он способен лишь на бунт и уничтожение тех, кто забрал его молодость, лишил семейных радостей. Хома уверен, что никакая женщина уже не полюбит его, и он демонстрирует полное безразличие к своей внешности, уничтожает признаки мужской красоты и мужественности, как их в то время понимал народ, бреет усы, чтобы легче было вымыть лицо. Эта совсем нетипичная деталь во внешности Хома Гудзя имеет исключительное значение для социальной и психологической его характеристики.

Наконец, совсем лишен внешних портретных признаков образ Гафийки. Литературная традиция требовала точно сказать,

какие у девушки глаза, брови, нос, подбородок, волосы, как она одета, как ходит, улыбается и т. д. Ничего этого в «Fata morgana» мы не найдем. Дана лишь общая характеристика внешности. Гафийка сравнивается с «чистым, выхоленным, будто вылизанным матерью, зверьком», с «весенней золотой пчелкой». Зато особенно подчеркивается творческий характер ее натуры, самостоятельность суждений. Это уже не беззаботная птичка, сваливающая на плечи своих родителей все заботы по устройству своего будущего. Гафийка идет в жизнь своим путем, не считаясь с родительской волей. Она любит своего избранника — Марка Гущу, которого отец называет «рештантом». И эта любовь вырастает не на узеньких тропочках мелкого, эгоистического счастья, а на широких, не изведанных еще ею дорогах освободительной борьбы.

4

Первая часть «Fata morgana» состоит из четырнадцати глав и занимает двадцать семь страниц печатного текста, то есть в среднем на каждую главу не приходится и двух страниц. Фактически же есть главы, занимающие менее половины страницы текста (например, глава, в которой сообщается о возвращении Прокопа из

Таврии). Если присмотреться внимательно, в каких именно случаях автор заканчивает одну главу и переходит к другой, мы увидим, что здесь преследуются цели композиционные. Каждая глава (большая или малая) — поворотный пункт в развитии внутреннего сюжета. Автор атакует тему с самых неожиданных позиций, чтобы форсировать крушение надежд своих героев. В этом понимании каждая глава вносит в произведение что-то такое, что влияет на судьбы людей с непреложностью закона, противостоять которому они бессильны.

Главы, кроме того, выступают, как замкнутые тематические единицы, как «кольца» единого психологического процесса, втягивающего в себя противоречивые настроения семьи Волюков и толкающего их к неминущей катастрофе. С этой точки зрения некоторые главы воспринимаются как художественно законченные лирические миниатюры. Например, глава третья («Вечерние размышления Маланки»), глава четвертая («Хома и Андрий в корчме»), глава десятая («После работы»), глава четырнадцатая («Идут дожди») и другие.

Такой способ построения глав дает автору возможность, сохраняя внутреннее единство действия, фиксировать внимание читателя на главных, узловых его моментах, а все незначительное «проскакать» скороговоркой. Возьмем пример из второй

главы. Андрий после осмотра заводских развалин возвращается домой. Вздуродоруженный слухами о восстановлении завода, он не пошел наниматься в экономию. Из-за этого начинается очередное столкновение между ним и Маланкой. Подобных столкновений в повести очень много, и показывать их одинаково подробно нет никакой надобности, тем более что в данной главе их два. Чтобы сократить эпизод, подать более «компактно» предкульминационный его момент, автор пользуется своеобразным «конспектом», насыщенным семантически близкими идиоматическими формами выражения, усиливающими напряженность действия больше, чем несколько страниц старательно выписанного диалога. Например: «И пошло. Она его *отчитывала*, она его *исповедовала*, она *кропила* его, *окуривала ладаном и сыпала чертями* так осторожно, так деликатно, как только можно было в воскресенье после обедни, а он, красный, как вареный рак, сперва молчал, а потом и сам пошел взвизгивать тонким надорванным голосом». Дальше снова неистовый взрыв ругани, и вся сцена обрывается предельно сжатым метафорическим оборотом: «Тучи разогнала ласточка», то есть вбежала Гафийка.

После минутной радости, вызванной появлением Гафийки, начинается новая перебранка, предметом которой становится

уже Марко Гуца. Когда у Гафийки из-за пазухи выпала книжка — доказательство того, что любимая дочка нарушает волю родителей, дружит с «рештантом», должна была вспыхнуть очередная ссора. Подробное описание повторной перебранки только испортило бы произведение, но и пропустить ее нельзя, так как она является одним из звеньев общего процесса развития действия. Автор снова обращается к конспективному способу изложения:

«Но Маланка была уже не святая и не божья. Она сразу забыла, что в воскресенье нельзя браниться, и сверкала на мужа зелеными глазами.

У Андрия была хорошая приправа к воскресному обеду; тем более что, сколько ни звали Гафийку есть, она не шла уже в горницу.

Одинаковое мнение о Гуце помирило стариков».

В приведенном примере место диалога занимает конспективный пересказ.

Но есть в первой части «*Fata morgana*» и такие примеры конспективного пересказа, где диалогическая форма сохраняется, хотя конспективность ее очевидна. Вот пример из третьей главы:

«А на улице начиналось движение. Бежали дивчата, молодницы, дети с палками, хворостинами. Шелестели подола, топали босые ноги, лаяли потревоженные собаки.

« Степа-а-н, беги овец разбирать!.. » — « Беги сама-а!.. » — « Маманя сказали тебе, — чтоб ты, черт, лопнул! » — « Папаня сказали тебе, — чтоб ты сдохла-а-а... » — « наших шестеро, смотри, Марийка!.. » — « Не растеряй ягнят, как вчера, не то выдеру!.. » — « Что-о? Где-е? » — « Тю-у-га-а!.. » Диалог здесь выступает только как обозначение звуковых явлений деревенского вечера. « Степа-а-н, беги овец разбирать!.. » — « Беги сама-а!.. » Для уха Маланки, непроизвольно, автоматически воспринимающей звуки улицы, он смешивается с такими звуками, как « шелест подолов », « топот босых ног », « лай потревоженных собак », хотя они и не одного смыслового ряда.

Приведенные примеры художественной конденсации повествования, сокращение диалогов там, где они замедляют развитие темы, отвлекают внимание читателя от главной линии психологического процесса к сценам, так сказать, периферийного порядка, свидетельствуют о сознательно взятом курсе автора на *монологический* способ изложения материала. Большую услугу оказывает ему здесь проверенная уже на личном опыте не собственно прямая речь: она становится доминирующей формой повествования в повести. Чем она удобна для художника лирического склада, каким был Коцюбинский? Она дает возможность избежать нудных описаний и неин-

тересных растянутых диалогов там, где необходимо сжато, скупыми, но ассоциативно обогащенными словами передать психологическое напряжение, эмоциональный накал переживаний героя. Она, кроме того, позволяет автору свободно оперировать словами и понятиями, естественными для крестьянской среды, но недопустимыми в авторской речи. Приведем несколько примеров.

«Вот тебе и хозяйские сыны, хлебробы... Своя земля просит рук, а он снялся, да и... А что же делать на своем клочке? Развелось их. Нет на вас войны или холеры. Одни из села, другие в село, вроде этого Марка Гущи, которого недавно привели в деревню арестантом... Получал, пане добродзею, в Одессе на фабрике семнадцать рублей в месяц и начал бунтовать. Мала, говорит, плата, много работы, не хотим, говорит, своими мозолями толстобрюхих обогащать. Начальство ему одно, а он, вишь, ему другое... Ну, не хочешь, так получай: попарили нагайками, да и айда домой под калавуром... Да я б такому бунтовщику...»

В этом отрывке звучат голоса и Андрия Волыка, и его воображаемого собеседника, и Марка Гущи, и того начальства, против которого Гуща взбунтовался. Коцюбинский совершенно свободно оперирует такими выражениями Волыка, как «пане добродзею» или «под калавуром». Они невозможны

были бы в авторской речи, а в не собственно прямой речи, художественно обогащающей повествование, звучат совершенно естественно. С помощью не собственно прямой речи выполнена вся третья глава повести, посвященная воспоминаниям и размышлениям Маланки. Только в отдельных местах (например, ее размышления о земле) прямая речь Маланки выделяется кавычками. Вообще же, как правило, кавычки не применяются, а речь героини со всем ее народно-разговорным колоритом включается в авторское повествование без каких-либо оговорок. Например: «Ох, боже, боже, коротка жизнь, а как трудно ее прожить. Андрий снова не нанялся. И так каждый год. Легкого хлеба ищет. Всю, говорит, силу напрасно отдал земле, больше не хочу. Вновь стану рыбку ловить... на почту сбегает, если пан пошлет, зайца подстрелит. Люди жнут или косят, а ее Андрий идет по тропинке, кожаная сумка через плечо, бриль на затылке, и палкой помахивает...»

Монологический принцип повествования не ограничивается применением только форм не собственно прямой речи. Автор часто для монолога использует технику диалога. Здесь повествовательная манера Коцюбинского сталкивается с повествовательной манерой такого мастера прозы, как Стефаник. Например, в сцене в корчме Хома обращается к Андрию: «Ты не крути.

Ты мне скажи: сколько лет прожил? Пятьдесят? Век доживаешь? А где же твои молодые годы, где твоя сила, покажи свою работу. Мозоли показываешь? Покажешь еще и горб...» Как будто бы происходит разговор двух человек. Но слышится исполненный боли голос одного Хома. Хома как бы на ходу подхватывает короткие реплики, будто сказанные Андрием, и, не останавливаясь, не слушая своего собеседника, ведет свою речь дальше. Этот прием скрытого диалога в монологе чрезвычайно оживляет повествование, насыщает его восклицательными и вопросительными формами, усиливает эмоциональное напряжение речи. Так выполнена и «беседа» Гафийки с курами. Последняя особенно подчеркивает формальное значение диалогической формы в монологе. Герою необходим кто-то другой не как собеседник, а как нравственная опора, как вол для Хома у Коцюбинского, как конь для чеховского Ионыча.

Но как быть в том случае, когда условный собеседник хочет также выразить свои печали? Как уже было сказано, Андрий, Маланка и Хома хорошо знают, о чем каждый из них думает, но органически не воспринимают друг друга, упорно придерживаясь своих убеждений. У Андрия и Маланки желание высказать свое, наболевшее приводит к нескончаемым бестолковым семейным ссорам, опустошающим их душев-

но. Но вот автор ставит двух своих героев в позицию исключительную. Хома и Андрий сидят опьяневшие в корчме Менделя. И обоим хочется говорить. Происходит удивительнейший диалог, в котором мысли собеседников не сталкиваются в споре, а расходятся, нигде и ни в чем не соприкасаясь. Хома рассказывает о том, как старая помещица топила печь полотном. Андрий будто и слушает, а говорит о своем. Вот этот «диалог» между Хомой и Андрием:

«— ...Слежалось полотно в кладовых. Люди просят — дайте хоть на рубашку, — пусть труд человеческий не пропадет. Да ты слушай.

— Слушаю, слушаю. Верно, правду вы говорите: таки собачья жизнь у нас. Из меня тоже вымотали все жилы. Ведь я всю жизнь набивал чужую глотку. Еще когда был завод, жил как-то, а как сгорел...

— Конечно, сгорело, все полотно сгорело.

— Какое полотно?

— Как какое? Я ж рассказывал.

— А, так-так. Ну, выпьем лучше. За ваше...»

Создается трагикомическая ситуация. Происходит как будто разговор, а на деле — два монолога, искусно сведенные автором как бы в одно целое не ради желания продемонстрировать высокое мастерство стилистической техники (которая здесь,

безусловно, есть), а ради углубленного психологического раскрытия душевного состояния героя. В подтексте здесь звучит лейтмотив произведения, скрытый под латинским его названием «Fata morgana».

Только в момент высочайшего напряжения, когда все опоры, на которых держались призрачные надежды семьи Волыков, сама жизнь выбила у них из-под ног, автор обращается к классическому диалогу-поединку. С его помощью Андрий и Маланка приходят к окончательному самоуничтожению, к катастрофе. Когда Хома в последний раз пришел к Волыкам с предложением отдать Гафийку внаем, Андрий и Маланка хотя и возмутились, но к примирению между собою уже не пришли. Хома был прав, они хорошо уже знали, что Гафийке придется идти в работницы. Вот этот знаменитый диалог-поединок:

«— Оставь! — пронзительно завизжала она и засверкала на него зелеными, полными злорадства глазами.— Не тронь, изувечит. Тогда как на завод пойдешь?

— На завод?

— Ну да...

— На завод, говоришь?

— Слыхал уже... выстроят для тебя...

Она цедила слова, будто яд. Андрия душила злоба.

— Зудишь, болячка? Зуди, зуди, пока не почешу. Лучше скажи — засеяла поля

свои? Много тебе намерили? Где ж те паны, которым ты руки лизала?

— А где ж? Завод тебе строят...

— Ты опять свое?..

Андрей побил Маланку...»

Монологический принцип изложения материала упрощал композицию произведения тем больше, что повесть строится по принципу хроники. Действие происходит в строго определяемых временем рамках: от поминальной недели до филипповок. Весна — расцвет надежд, лето — тяжелые сомнения, осень — катастрофа. Все протекает просто, закономерно. За расцветшими надеждами приходят сомнения и наконец крушение.

Переход от одной главы к другой не обозначает какого-либо скачка, вызываемого мотивами сюжетного характера. Автор только следит внимательно за тем, чтобы в этих переходах была соблюдена логическая последовательность и полнейшая естественность. Никакого штукарства и фокусов в композиции. Даже, вводя новый персонаж в произведение, автор не придает этому того значения, какое придавали ему, например, Нечуй-Левицкий, Панас Мирный, да и все крупные писатели-реалисты XIX столетия во всех литературах. Все делается без особого напряжения, почти однообразно, путем так называемого «подключения». Подходя к своему дому (пер-

вая глава), Андрий издали замечает Маланку, возвращающуюся из церкви, потом встречает Гудзя и разговаривает с ним. Идя по дороге, он видит у своего двора Гафийку, а рядом — Прокопа. Дальше все они входят в произведение без особенных рекомендаций, включаются в действие, так сказать, «с хода».

С другой стороны, монологическая форма изложения материала обязывала Коцюбинского к особенной экономии выражения, в котором каждое слово становилось семантически веским, а фраза — синтаксически простой, зато многозначительной из-за усложненности и тонкого изящества тропов, где даже тот или иной порядок слов в предложении имел решающее значение в определении его содержания. Возьмем известный уже нам пример. Вместо того чтобы сказать, что родители очень любили Гафийку и появление ее в доме сразу же прекращало ссору, создавало атмосферу счастливого примирения и настоящей радости, автор употребляет только одну, но глубокую своим ассоциативным содержанием фразу — «тучи разогнала ласточка», и все становится на свое место. Чтобы усилить, эмоционально подчеркнуть характер душевного состояния своих героев, автор обращается к метафорам и сравнениям, к приемам персонификации, которые у одних современников вызывали восторг, у других

возмущение, а теперь воспринимаются как норма реалистического стиля: «Маланка с Гафийкой *тянут* по пыльной дороге *усталость тела и приятное чувство законченного дня*» (а не идут усталые с приятным чувством законченного дня); «на улице тем временем *росли тени*» (а не вечерело); «*душа у нее шипела*» (вместо: она сердилась, приходила в бешенство); «мысли ее летали, *как голуби в небе*» (то есть она была в радостном возбуждении), и т. д. И нигде, ни в чем нет у Коцюбинского мистической трактовки образа через персонификацию абстрактных явлений и понятий, что очень любили модернисты того времени. «Печаль стояла в хате, обнявшись с тишиной». Персонифицированные образы печали и тишины в контексте произведения полностью проецируются на душевное состояние Андрия и Маланки. А такое реалистическое «заземление» абстрактного понятия тревоги — «Нудная тревога, *словно дерево из семечка*, росла в Маланкиной душе» — переступало границы локальности и превращалось в лейтмотив всего образа. Конденсация повествования, обогащение смыслового значения каждого, отдельно взятого слова, не исчерпывает особенностей стиля Коцюбинского. Вербы и ракиты над дальней рекой кажутся похожими на серо-зеленый туман. Это сравнение с катящимся туманом дает возмож-

ность автору расширить смысловое и эстетическое значение образа: «Вербы и ракиты серо-зеленым туманом катились по лугу»,— без слова «ветер» автор вызывает живое впечатление ветра. Андрий идет по дороге. И ему кажется, что все вокруг также находится в движении («С холма сползали заводские строения»). Гафийка сравнивается с весенней золотой пчелкой. Внутреннее обоснование этого сравнения автор дает в дополнительных пояснениях: «с круглыми бронзовыми руками и ногами в золотых волосках». Автор отбрасывает синтаксическую форму сравнения, чтобы сохранить внутреннюю логику образа: «Этот... зверек... с круглыми бронзовыми руками и ногами в золотых волосках, эта весенняя золотая пчелка...» и т. д. Еще один пример. Словами Хомя «поговорим, выпьем пива стонадцать...» заканчивается первая глава повести. Авторский комментарий к ним должен кратко передавать гнев и решительность Хомя и одновременно служить *концовкой* главы как замкнутой тематически-композиционной единицы. Коцюбинский находит такую концовку, логически завершающую главу и точно определяющую душевное состояние героя: «конец фразы исчез за тыном».

Наконец, Коцюбинский то различными формами предложений, то алогичным размещением кусков фразы, то порядком слов

в предложении, то приемами пунктуации старается выразить душевное состояние человека, используя ассоциативную память. Не собственно прямая речь и здесь становится могучим инструментом художественной выразительности повествования. Например, передача разнобоя мыслей взволнованной Гафийки: «Не бойся, Марко никому меня не даст... он орел... а над ним, знаете, куры, воронья, воронья... заклевать готовы. Ведь и мужики на него, и староста, и даже отец нападают... а он добра хочет людям. *Не отец, а Марко...*» Маланка в состоянии страшной физической усталости готовит ужин: «Ой, как душно, как солнце печет. *Но нет, ведь это огонь жжет, слишком близко подошла.* Вот она нажала сноп и плетет перевясло... так болит спина, трудно нагнуться. Ага! *Это она тесто месит на галушки.* Жни, Гафийка, жни... трудно, сердце, зарабатывать, когда жнешь за двенадцатый сноп, а нужно. Что, палец порезала, шипишь от боли?.. Ай, нет,— *это кипяток бежит*». И дальше: «Ой, косточки мои, косточки болезные. Ой, мои рученьки... ноженьки... Иже еси на небеси. Хлеб наш насущный... А-а-а!.. Звезды смотрят с неба, лягушки зовут спать...» Это уже не повествование, а самовыражение героя, воссоздание состояния человека средствами языка. В этом секрет необычайной сжатости произведения, жизненного материала которого

хватило бы на целый том. А между тем первая часть «Fata morgana» занимает всего-навсего двадцать семь страниц печатного текста.

5

Отсутствие документальных источников первой части «Fata morgana» не дает никаких оснований считать ее лишь «экспозицией, завязкой всех конфликтов» в произведении, как это считает О. Шева¹. Первая часть повести была написана и напечатана как совершенно самостоятельное произведение. Это и дало нам право рассматривать ее как определенное художественное целое. «Завязкой всех конфликтов» она стала лишь тогда, когда из самостоятельного рассказа превратилась в первую часть повести. Но важно не это. Важно то, что стилевая структура произведения осталась той же. Все сказанное об особенностях стиля писателя на материале первой части полностью может быть отнесено и ко второй с некоторыми, конечно, дополнениями. Но об этом речь будет идти дальше. Сам Коцюбинский, как известно, был доволен повестью, хотя первая часть и вызывала вначале у него сомнения. Возможно, тут сыграла свою

¹ О. Шева, «Fata morgana» М. М. Коцюбинского, Киев, 1958, стр. 44.

роль оценка произведения некоторыми современниками. Так, украинский писатель Чернявский, приятель Коцюбинского, дал не очень высокую оценку повести «Fata morgana» вообще, а первую ее часть считал очень слабой. «Начало этого произведения, в первой части,— читаем в его воспоминаниях,— мне не понравилось своей чрезмерной идеализацией молодого крестьянства и какой-то искусственностью, как говорят русские — «наигранностью» стиля при изображении этой молодежи, а особенно девушки-героини. Разговор с курами просто поражал и отталкивал меня своей чрезмерной слащавостью... Я также заметил, что все это мучает Коцюбинского, что лицо «зверя из бездны» начало четко вырисовываться перед его духовным взором. И я несколько потом не удивлялся тому, как Коцюбинский топил своих героев в лужах и убивал их... А ему, ох, как тяжело было делать это!»¹

С подобной оценкой «Fata morgana», даже первой ее части, согласиться, конечно, нельзя. Связанный с Коцюбинским долгими годами дружбы и сотрудничества, Чернявский никогда по-настоящему не понимал его и как человека, и как художника. Коцюбинскому тоже претила либераль-

¹ М. Чернявський, Червона лілея, 1920, стр. 33.

но-народническая подслащенная идеализация деревни. Если внимательно читать «Fata morgana», сразу бросается в глаза едва сдерживаемое желание автора подчеркнуть дикость и жестокость семейно-бытовых отношений в деревне. Андрий и Маланка живут в беспрестанных ссорах, которыми автор и не собирается любоваться. Маланка любит свою единственную дочь, но в бесцельном ожидании сватов она становится грубой и жестокой по отношению к своей любимице. В рассказе Маланки о встрече с землемерами проскальзывает совсем непривлекательная мысль о крестьянах: «Скажи мужикам сразу, что это для них землю делят, так тут бы такой содом пошел, что живьем сожрали б друг друга...» Хома Гудзь одержим лютой ненавистью не только к обидчикам своим, но и к людям вообще, он груб и циничен в отношении к безвыходному положению семьи Волыков.

Конечно, в «Fata morgana» мы не найдем такой резко отрицательной оценки крестьян, какая выражена в словах Ольги Чикильдеевой из «Мужиков» Чехова: «...они грубы, не честны, грязны, не трезвы, живут не согласно, постоянно ссорятся, потому что не уважают, боятся и подозревают друг друга. Кто держит кабак и спаивает народ? Мужик. Кто растрчивает и пропивает мирские, школьные, церковные деньги? Мужик.

Кто украл у соседа, поджег, ложно показал на суде за бутылку водки? Кто в земских и других собраниях первый ратует против мужиков? Мужик»¹. Коцюбинский хорошо знал повесть Чехова. От этой повести в прах разлетались старые народнические представления о деревенской жизни. Но в ней все же не было такого страшного маразма, дикости и изуверства, как в бунинских «Деревне» и «Суходоле». При всем своем уважении к таланту Бунина, Коцюбинский не мог принять его «Дурновки». Ему импонировал гуманизм Чехова, его глубокое умение видеть человеческое там, где, казалось, никакого уже просвета нет. «Да, жить с ними было страшно,— замечает чеховская героиня,— но все же они люди, они страдают и плачут, как люди, и в жизни их нет ничего такого, чему нельзя было бы найти оправдания».

И все же подход Коцюбинского к изображению деревни — иной, чем у Чехова. Свою повесть он также называл «Мужиками». Но это были его «Мужики», а не чеховские.

Коцюбинский видел не просто деревню, как какую-то компактную массу — хотя и дифференцированную в классовом отношении, но все-таки этнографически «еди-

¹ А. П. Чехов, Собр. соч. в двенадцати томах, т. 8, Гослитиздат, М. 1962, стр. 228.

ную», — он видел деревню, расколотую целиком. Батрак стал таким же социальным родичем городского пролетария, как кулак — городского капиталиста-предпринимателя. И если кто в деревне и был «зверем из бездны», то только кулак, мироед — эта страшная, темная, ненасытная сила, возникшая при дифференциации мелкособственнического крестьянства после реформы 1861 года. Эту темную силу кулачества и ненавидел Коцюбинский, отдавая все свои симпатии батракам. Батрачество, сельскохозяйственный пролетариат — это тот коллективный «Цеповяз», который упорно ищет свое место в жизни. Вот почему у Коцюбинского, как и в рассказах Франко, Стефаника и других писателей, светлые тона искренней симпатии к своим героям преобладают над темными тонами отрицания и осуждения. Создавая повесть «*Fata morgana*», свою идейно-эстетическую задачу Коцюбинский видел в том, чтобы показать, как в темной, затоптанной душе его героя-батрака постепенно вырастает чувство человеческого достоинства, как из этого великого чувства возникает бунт Человека против всяческой несправедливости, чем, кстати сказать, повесть Коцюбинского отличается от повести Чехова «В овраге», где надвигающаяся гроза 1905 года еще не ощущается столь отчетливо. Этот всепроникающий дух торжествующего гуманизма,

вспыхивающий то из светлых, то из темных страниц «Fata morgana», может быть, и есть то главное, что делает повесть Коцюбинского не только историческим документом революционного подвига масс, но и произведением непревзойденной художественной красоты.

Этого не мог понять Чернявский. Его оценка повести сводилась к тому, что Коцюбинский якобы в первой части рисовал жизнь предреволюционной деревни традиционными светлыми красками. Затем пришла революция, начались крестьянские мятежи, и из прославленной народниками «таинственной крестьянской души», как из темной бездны, показалось страшное лицо «зверя». Вызвав чудовище к жизни, Коцюбинский пришел в ужас и начал убивать своих героев и топить их в лужах крови.

Нечего и говорить, что подобные рассуждения никакого отношения к действительному замыслу Коцюбинского не имели.

Чтобы осуществить свой замысел, писателю необходимо было раскрыть человеческую душу своих героев, опоэтизировать ее. Произведение должно было стать глубоко социальным и в то же время психологическим. Цель обуславливала новаторскую манеру писателя. Этому не способен был понять ни литератор Чернявский, ни тем более меценатствующий помещик Чикаленко. Прочитав первую часть «Fata morg-

гана» еще в рукописи, Чикаленко нашел ее произведением слабым в художественном отношении. Особенно не понравился ему стиль рассказа. Редакция «Киевской старины» согласилась с мнением Чикаленко. Она напечатала произведение, но со значительными исправлениями.

На основе русского перевода повести «Fata morgana» трудно говорить о той скрытой «войне», которую вела с автором консервативно настроенная редакция «Киевской старины» якобы по вопросам стиля. Можно только сказать, что она очень подозрительно относилась ко всему новому и всякое нарушение установленных традиций воспринимала как ересь.

В «поправках» своих «Киевская старина» выходила далеко за пределы «формальных» вопросов стилистики. И это можно продемонстрировать даже на русском переводе повести, который, как и всякий перевод, не отражает полностью индивидуальных особенностей стиля писателя. Коцюбинский всегда проявлял особенный художнический такт в изображении физического, нравственного и идейного уродства. Но там, где это было необходимо, не останавливался перед употреблением и грубых выражений, которые все же не кажутся читателю натуралистическими. С этой точки зрения блестяще дана ругань Хома Гудзя. Жизнь так обидела этого человека, что его

постоянная ругань воспринимается как что-то совершенно естественное, психологически оправданное. Но редакция «Киевской старины» увидела в этом «аморальность» и внесла в текст повести соответствующие исправления.

Второй пример вмешательства редакции имеет более существенное значение. Андрий Волык вначале недоброжелательно относится к рабочему Марко Гуце, пригнанному в деревню под стражей. Но в этом недоброжелательстве проявляется его политическая несознательность, а не классовая вражда. Именно это Коцюбинский и хочет подчеркнуть. Вот как Андрий передает слова Гуци: «Мала, говорит, плата, много работы, *не хотим, говорит, своими мозолями толстобрюхих обогащать*». Редакция «Киевской старины» внесла свои «поправки», извратив авторский текст: «Плату ему давай побольше, работы ему много, вишь». Это совершенно изменяло социальную характеристику Андрия Волыка. Устами его говорит уже не рабочий, а предприниматель.

Коцюбинский вынужден был молчать. Печататься ему было негде. К тому же его поддержали люди, которые совершенно иначе отнеслись к первой части повести «*Fata morgana*». И это подбадривало писателя. Так, в № 5—6 русского журнала «Наука и жизнь» за 1905 год рассказ Коцюбинского появился в переводе А. Новодворско-

го. В примечании к переводу ученый А. Карножицкий писал: «Пусть не пугается читатель кажущейся вялости предлагаемого рассказа М. Коцюбинского. Автор его — один из величайших талантов, которых подарила миру современная украинская беллетристика. Его типы — это живые, правдивые типы, взятые прямо с натуры. Это титанические, могучие в своей целостности фигуры, созданные историей и мучительным режимом современной украинской жизни, величие которых и сложилось прямо пропорционально объему и сложности этого режима... Рассказ этот не сказка, нет, это живая быль, выплаканная на бумаге слезами человека правдивого, глубоко искреннего и близко стоявшего и стоящего к жизни и к любимому народу...»

Деревенская жизнь сдвинулась с мертвой точки. Тема, подсказанная этой жизнью, становилась не только политически актуальной, но и исключительно интересной для художественной обработки. Начиналась революция. Ободранная, запущенная деревня от беспредметных надежд на «великую милость и справедливость», от крика и плача начала переходить к решительным действиям, подталкиваемая и поощряемая борьбой рабочего класса. Работая в статистическом бюро Черниговского земства, связанный с сотнями корреспондентов с мест, Коцюбинский, что называется, собственны-

ми руками прощупывал процессы, происходящие в деревне и решительно изменяющие старый, привычный патриархальный ее облик. О том, какое исключительное значение имел для создания второй части «Fata morgana» сосредоточиваемый в руках Коцюбинского корреспондентский материал, довольно подробно и убедительно сказано в упомянутой уже книге О. Шевы. казалось, забытые уже образы первой части повести начинали снова оживать и действовать в воображении художника. Систематизируя огромный фактический материал, Коцюбинский действовал скорее не как беспристрастный статистик, а как криво во всем заинтересованный художник. Он заводит рубрики, обличающие в нем прежде всего писателя, который подходит к фактам не только с точки зрения их жизненной достоверности, но и психологической, нравственной и эстетической их ценности. Вот эти рубрики: «надежды», «события», «действие», «беспомощность», «паны», «сельская интеллигенция», «апатия», «запуганность», «страх — ликвидация», «нет желания вести хозяйство» и др. Но тут возникает очень интересный вопрос, имеющий принципиальное значение для изучения творческого метода Коцюбинского.

Кроме статистического материала, для создания второй части «Fata morgana», как это убедительно доказал О. Шева, были ис-

пользованы: брошюра В. И. Ленина «К деревенской бедноте», вышедшая в Женеве в мае 1903 года, «Сельскохозяйственные обзоры по Черниговской губернии», начавшие выходить с 1904 года, «Труды вольного экономического общества», относящиеся к 1908 году, и т. д. Ни один из упомянутых источников не мог быть использован в первой части повести, дату окончания которой указал сам автор — 12 января 1903 года. Материалом для первой части могли быть только факты, почерпнутые из газеты «Искра», а также впечатления от крестьянского движения на Украине в 1902 году, не занесенные по понятным причинам в свои записи Коцюбинским, но, без сомнения, использованные им.

Но почему читатель *не замечает* отсутствия документальной фактической основы как в первой части «*Fata morgana*», так и наличия ее во второй? Да потому, что Коцюбинскому претила натуралистическая фактография. Как художнику, ему была органически чужда эмпирическая привязанность к факту, некритическое отношение к нему. Художественный образ Коцюбинский рассматривал не как копию факта, а как «новую реальность», созданную фантазией художника на основе освоения фактов действительности. Самое добросовестное копирование самых достоверных фактов сводит творческий процесс к ремесленниче-

скому иллюстрированию событий, делает невозможным создание художественного образа. Вот почему Коцюбинский, не нарушая образной структуры первой части повести, мог после значительного перерыва свободно приступить к ее продолжению. Внутренняя сущность характеров и их способность к развитию уже была заложена в первой части. Оставалось только обогатить творческую фантазию самым разнообразным фактическим материалом, что Коцюбинский и проделал с особенной тщательностью и скрупулезностью, прежде чем приступил к написанию второй части «*Fata morgana*».

6

Трудно сказать, когда именно зародилась у Коцюбинского мысль продолжить свою повесть. Очевидно, где-то в начале революции. «Теперь на селах беспокойно,— писал он в одном из своих писем,— возможны аграрные движения. Правда, все это чрезвычайно интересно...»¹ Вопросы деревенской жизни не сходят со страниц газет разных политических направлений. Особенно много внимания уделяет им социал-демократическая пресса. Коцюбинский серьез-

¹ «Листи М. Коцюбинського до О. Аплаксіної», Київ, 1938, стр. 23.

но взялся за важную тему из деревенской жизни, составлял планы, знакомил с ними своих близких, друзей. В письме к Чикаленко от 9 октября 1908 года читаем: «Как только хоть немного поправлю свое здоровье... начну писать вторую часть «Fata morgana». К этой работе должен подготовиться, так как вещь эта очень серьезная и трудная»¹.

Между первой и второй частями «Fata morgana» — дистанция в семь с лишним лет. За это время были написаны такие произведения Коцюбинского, как цикл лирических миниатюр «Из глубины», очерки и рассказы — «В грешный мир», «Под минаретами», «Смех», «Он идет», «В дороге», «Неизвестный», «Intermezzo», «Persona grata», «Как мы ездили в Криницу» и «Дебют». Через все эти произведения проходит в разных аспектах грозная тема революции. В 1908 году Коцюбинский заканчивает «Intermezzo» — страстное обличение идеи беспартийности в литературе, модернистской безыдейности и общественной незаинтересованности в искусстве, — и приступает к работе над фельетоном «Как мы ездили в Криницу». А работа над систематизацией материала ко второй части «Fata morgana» продолжалась. 27 февраля 1909 года был

¹ М. Коцюбинський, Твори, Київ, 1931, т. VIII, стр. 66.

закончен рассказ «Дебют», 15 июня 1909 года Коцюбинский — на Капри у М. Горького.

О том, что жизнь современной деревни и ее изображение в литературе была предметом частых бесед с Горьким, свидетельствуют такие факты. В день приезда на Капри «...длинный визит у Горького,— сообщает Коцюбинский Аплаксиной,— с 2 до 11 часов вечера напряженная беседа на темы, интересующие обоих нас...»¹. Они много говорят об известном украинском писателе Стефанике, рисующем страшные картины деревенской жизни. Горький возмущен тем, что некоторые критики пытаются сравнивать Стефаника с декадентом Альтенбергом². 20 июня 1909 года Коцюбинский слушает повесть Горького «Лето», посвященную, как известно, жизни деревни³. Возвратившись с Капри в Чернигов, он конец лета, осень, зиму и начало весны 1910 года работает над повестью «Fata morgana». Никакая уже иная тема не отвлекает его внимания. «Я теперь так выбился из обычной житейской колеи, так погрузился в работу, что реальная жизнь для меня почти не существует,— писал Коцю-

¹ «Листи М. Коцюбинського до О. Аплаксиної», Київ, 1938, стр. 111.

² См. М. Коцюбинский, Собр. соч., т. 3, Гослитиздат, М. 1951, стр. 231.

³ Там же, стр. 309.

бинский Аплаксиной 10 декабря 1909 года.— Я весь среди своих героев, живу их жизнью, разделяю их горе и радость, говорю их языком и предан их интересам. Что делается вокруг меня — не знаю — и, правду сказать, не хочу знать»¹.

Работая над повестью, Коцюбинский много читает. Он просит М. Горького прислать ему повесть «Лето». По времени тема «Лета» не совпадала с темой второй части «Fata morgana». Но, работая над второй частью своей повести, он уже планировал третью часть, тематически и по времени совпадающую с «Летом» Горького. «Пишу продолжение «Fata morgana», — сообщает писатель Чикаленко. — Это будет вторая часть. Хочется изобразить деревню времен революции и аграрных мятежей. Есть намерение писать и третью часть — «успокоение» и одичание деревни последних лет. Не знаю, удастся ли мне что-нибудь сделать со своей темой, но я работаю. Если выйдет что-то несуразное — порву, значит, никому вреда не будет»².

Интересно отметить, что почти одновременно с Коцюбинским над деревенской те-

¹ «Листи М. Коцюбинського до О. Аплаксіної», Київ, 1938, стр. 126.

² М. Коцюбинський, Твори в шести томах, Київ, 1961, т. 6, стр. 150. Третья часть «Fata morgana» так и не была написана. В архиве писателя нет даже подготовительных материалов к ней.

мой работал, кроме Горького, и Бунин. Горький повесть «Лето» заканчивал в середине 1909 года. Бунин первую часть своей «Деревни» закончил в феврале 1910 года. Коцюбинский окончательно завершил работу над второй частью «Fata morgana» 31 марта 1910 года. Все эти произведения очень различны не только по своему содержанию, но и по форме. Горький высоко ценил «Деревню» Бунина, хотя и видел излишнюю перегруженность ее материалом. То же самое он писал и о своей повести, в которой материал «задавил его». Мнение Горького о «Fata morgana» неизвестно. Коцюбинский высказывал полное удовлетворение своей повестью, что случалось с ним очень редко.

Характерно, что современники самых разных политических направлений встретили появление повести «Fata morgana» с большим воодушевлением, понимая ее, конечно, по-разному. Приведем для иллюстрации несколько примеров. М. Дроздов, статистик, близкий в то время к В. И. Ленину и М. Горькому, ознакомившись с повестью в русском переводе, в письме от 20 апреля 1911 года писал: «Вчера ночью прочел Вашу «Fata morgana». Позвольте Вам высказать свое, как друга-читателя, спасибо... Ваша вещь — дивно хороша!! Я уже и не помню, когда я читал беллетристическую вещь с таким увлечением, как

Вашу «Fata morgana»... Столько реализма, столько тонкой художественной наблюдательности!! Признаюсь Вам, некоторые места прошибали меня своим реализмом и... и у меня показывались слезы... Жаль, очень жаль, что писание отзывов о беллетристических произведениях — не моя сфера, а то бы я написал для печати отзыв о Вашей «Fata morgana». Впечатление было так сильно от Вашего произведения, что два часа я не мог заснуть. Я уверен, что Ваши произведения будут иметь успех громадный!.. Я пожалел, что не знал малорусского языка и не мог читать Вас в подлиннике...»¹

А вот отзыв одного из украинских буржуазных деятелей того времени — помещика Е. Чикаленко: «...сел за «Fata morgana» и... оторваться не мог. Вы говорили, что писали этот рассказ наспех, второпях, не имея времени обработать и т. д. Я на это скажу Вам: пишите все рассказы так же. Мне кажется, что лучшего рассказа у Вас нет. Может быть, это мое впечатление такое, может быть, это сама тема, самое содержание событий произвело на меня такое впечатление, но искренне признаюсь Вам, читал я с большим воодушевлением. Прочитаю еще раз в компании, хочу собрать

¹ Фонды Мемориального музея М. Коцюбинского в Чернигове, инв. № 1121.

побольше людей, приглашу и Владимира Михайловича¹. Хотя, думаю, что этот рассказ ему не понравится, так как каждое слово Хома болью будет отзываться в его душе. Это естественно, потому что в это бурное время его поджигали несколько раз. Вы в нерешительности — писать ли третью часть. Об этом и речи не может быть; обязательно надо писать. Кроме того, надо все три части издать в одной книге, и я уверен, что эта книжка будет иметь большой успех»².

После появления первой части «Fata morgana» прошло около восьми лет. Коцюбинский пользовался большой известностью, и Чикаленко превратился в его восторженного поклонника. Иное дело, как он в жизни относился к революционному крестьянству. В своем «Дневнике», писанном уже в эмиграции, Чикаленко таких людей, как Хома Гудзь, Марко Гуца и Проккоп Кандзюба, называл уголовными преступниками, бандитами. Да и об авторе «Fata morgana» отзывался не особенно лестно.

При первом же ознакомлении с «Fata morgana» перед исследователем художест-

¹ Речь идет о писателе В. Леонтовиче, помещике.

² Фонды Мемориального музея М. Коцюбинского в Чернигове, инв. № 1895.

венного мастерства Коцюбинского сразу же возникает вопрос: как писатель соединил две части повести в одно художественное целое? Вопрос этот интересен не только потому, что между частями дистанция в семь с лишним лет, но и потому, что, заканчивая первую часть повести, автор не предвидел работы над ее продолжением.

Как уже было сказано, первая часть «*Fata morgana*» — произведение совершенно законченное. Но так называемая «завершенность» художественного произведения — понятие в некотором роде условное. Если история Андрия и Маланки Волюков как бы завершила свой «цикл», то Хома Гудзь в едва сдерживаемой ненависти своей так и остался гореть, как пылающий факел, а Марко Гуца, Прокоп и Гафийка только начали собираться с силами. Такому опытному художнику, как Коцюбинский, нетрудно было развить повесть дальше, поскольку сюжет ее, в силу объективных обстоятельств, превращался в хроникальный, логическое развитие характеров неминуемо должно было «совпасть» с развитием революционных событий в деревне.

Вторая часть повести занимает 79 страниц текста, то есть почти в три раза больше, чем первая. Объясняется это чрезвычайной сложностью и богатством охватываемого ею жизненного материала. Удивительно, как смог автор так компактно

уложиться в слишком тесные рамки восьми десятков страниц.

События в повести продолжают совершенно естественно развиваться в нарастающем темпе. Но характер внутреннего развития героев качественно уже изменился. Вначале это развитие шло, так сказать, «к центру» — и это обуславливало определенную «изоляция» героев от жизни всей деревни. Во второй части инкубационный период уже заканчивался, развитие характеров пошло «от центра», надежды, которые делали героев пассивными, сосредоточенными на своих раздумьях, превратились в идеи, убеждения, а эти последние — в действия. Плацдарм социальной активности героев сразу же расширился, захватив не только всю деревню, но и ее округу. Революция втянула в свой водоворот все прослойки деревни и столкнула их в исторической битве за «землю и волю».

Андрей Волык во второй части «Fata morgana» как бы начинает все сначала. Веру в нарезку земли он потерял окончательно. Обстоятельства жизни переключили все его надежды на завод. Таким образом, заняв будто бы высшую позицию в «номенклатуре» профессий, превратившись из хлебороба в «заводчика», Андрей Волык сохраняет наиболее реакционные взгляды на положение деревни: «Развелось вас. Хоть бы милосердный господь сокра-

тил вас войной или мором каким. Может, легче было б на свете...»

Фанатическую привязанность Андрия к заводу автор доводит до логического конца. Надежды его как будто оправдались, началось строительство винокуренного завода, где он получил работу помощника приказчика. «Это была его винокурня, это он ставил ее, и даже Маланка, заразившись его настроением, часто бегала смотреть, как подвигалась работа. Она даже забывала свои мечты о земле и жила с Андрием одной жизнью».

Хома смотрел дальше Андрия Волька. Ненависть к эксплуататорам вознесла его на высшую ступень общественного сознания: «Чего радуешься? Думаешь, они водку гнать станут? Кровь из тебя гнать станут, а не водку». Вещие слова Хома сбываются: Андрий становится калекой, и завод выбрасывает его как ненужную вещь. Выбитый из жизни, Андрий превращается в слепое орудие Хома.

В своих мечтах о земле Маланка подымается на следующую ступень общественного сознания: «Катились низом нивы, стелились по холмам, полные, свежие, богатые, но все чужие. Сколько глазом окинешь — конца-краю нет. А все чужие. И даже не крестьянские, а господские...» Она уже начинает понимать — «не отдаст своего добра богач мужику никогда, никогда».

Оставался один шаг к выводу, что землю можно добыть только силою своих собственных рук. Но этот шаг очень трудно было сделать. Мешала психология мелкого собственника. «Волнуется на солнце нива — это божья постель; лен цветет синим, — сказал бы, небо загляделось в озерцо; на сенокосе — воз. Гафийка кормит ребенка, а другой рядом с Маланкой: «Бабушка!..» И все это — богатая нива, телега, лошадь, семья, — все это свое, родное, от сердца не оторвешь. «Что ж это я надела сегодня сапожки красные, как в праздник... видишь, цветут в поле, словно мак».

Так поэтизировать собственный клочок земли мог лишь тот, кто никогда его не имел. В образе Маланки типизирована основная масса безземельного и малоземельного крестьянства, которая в собственной земле видела единственную дорогу к счастью. Это тот резерв человеческой энергии, за овладение которым столкнулись две враждебные силы. С одной стороны — рабочий Марко Гуца во главе молодого революционного актива деревни, куда входят Прокоп Кандзюба с женой, Гафийка, Мажуга, Савва Гурчин, Иван Короткий, с другой — помещик, деревенские кулаки — Пидпара, Скоробогатько, тесть Пидпары — Гаврила, и другие. Вся сложность борьбы в деревне заключалась в том, что антагонистические силы ее только на самом верху

были резко разграничены. Чем дальше к низу, тем больше отношения перепутывались в хаосе всевозможнейших противоречий. Середняк Панас Кандзюба — живое воплощение этого хаоса. Организованное начало в революционном лагере деревни, показанное автором в лице Марка Гущи и Прокопа, в момент высшего подъема движения столкнулось с могучей силой крестьянской стихии, нашедшей свое классическое выражение в бунтарстве Хомя Гудзя. Столкнулось — и не смогло овладеть им до конца. Нескоординированное движение трудящихся по разным городам и селам необозримой России не превратилось в «железный поток» революции, а выдохлось в разрозненных восстаниях. Этим воспользовалась на местах деревенская буржуазия — кулачество. Связанное своими социальными корнями с мелкобуржуазной стихией деревни, кулачество, еще до прихода карателей-казаков, в критический момент восстания произвело свой суд и расправу.

7

Когда читаешь вторую часть «Fata morgana» Коцюбинского, сразу же бросается в глаза идейно-тематический ее контакт с известной брошюрой В. И. Ленина «К деревенской бедноте». И не только идейно-

тематический. Дело, конечно, не в каких-то текстуальных совпадениях, наличие которых еще ни о чем не говорит, когда речь заходит о произведении искусства. Брошюра В. И. Ленина — произведение публицистическое, «Fata morgana» — повесть, то есть произведение художественное. Дело в том, что ленинская брошюра определила характер разработки Коцюбинским темы села, дала идейную основу для эстетической трактовки сюжета и образов повести. Об этом следует помнить обязательно, прежде чем приступать к анализу «Fata morgana».

Для всех своих произведений о деревне, в том числе и для повести «Fata morgana», положительных героев Коцюбинский искал исключительно среди деревенской бедноты. Этот факт подтверждал наличие в мировоззрении художника той глубоко демократической основы, которая обусловила крутой его поворот к революционной социал-демократии и марксизму. В первой части повести Коцюбинский рассказал о настроениях деревенской бедноты и батрачества в дни революционного предгрозя. Это было перенесение темы «Цеповяза» в новые, изменившиеся уже условия. Во второй части он рассказал, как его герои от слов перешли к делу. Совершенно естественно, что в процессе подбора и систематизации фактического материала, полученного от коррес-

пондентов статистического бюро с мест, писатель не мог не заинтересоваться брошюрой, в которой Ленин обращался к его героям — деревенской бедноте с объяснениями, «чего хотят социал-демократы», и советами, как именно организовать свои силы в борьбе за землю. Эти объяснения и советы давали писателю ключ к пониманию того, что в собранном им фактическом материале — случайное, а что типическое. Исходя из типического, можно было правильно наметить социальные основы конфликта, определить главные действующие характеры и на раскрытии их построить совершенно реалистический сюжет. Это Коцюбинский и сделал. Приведу несколько интересных сопоставлений.

Высмеивая «сладкие речи» буржуазных «друзей народа» о выгоде для мелкого хозяйства разных «коопераций», на которых грело руки кулачество, В. И. Ленин писал в своей брошюре: «...настоящая «кооперация», которая может спасти рабочий народ, это — союз деревенской бедноты с городскими рабочими социал-демократами для борьбы против всей буржуазии»¹. Коцюбинский хорошо это понимал. В первой части повести в деревне появляется одесский рабочий Марко Гуца и разворачивает аги-

¹ В. И. Ленин, Полное собрание сочинений, т. 7, стр. 165.

тацию среди деревенской молодежи. Об этом в первой части говорится еще скупно, но выразительно. Марко держит связь с рабочими-забастовщиками, распространяет сам и через своих друзей на селе (Прокоп, Гафийка) революционную литературу. Гуща провел довольно значительную работу, потому что когда его арестовали (в первой части), то Прокоп Кандзюба сам уже поддерживает связь с городскими рабочими, приносит и дает Гафийке для распространения революционные листовки, сам уже, опираясь на актив села, организует тайные сходки (во второй части), подготавливает и осуществляет на селе забастовку, которая заканчивается победой забастовщиков. Когда Гуща вернулся из тюрьмы, в деревне его приняли хорошо, он уже был желанным гостем: «посидел в тюрьме», и поэтому «больше знает, чем мы». Митинг в лесу, сцена конфискации экономии показывают Марка Гущу как организатора и руководителя революционных сил в деревне.

Марка Гущу пригнали под конвоем в родную деревню за участие в забастовке. О подобных фактах говорится и у Ленина: «Другие знают рабочих, которые участвовали в волнениях и были высланы начальством в деревни»¹.

¹ В. И. Ленин, Полное собрание сочинений, т. 7, стр. 131.

По инициативе Марка Гущи крестьяне выносят решение отобрать у помещика землю и превратить ее в собственность народа, то есть национализировать. В экономии организуется товарищеское хозяйство во главе с выборными людьми. У Ленина читаем: «Когда рабочий класс победит всю буржуазию, тогда он отнимет землю у крупных хозяев, тогда он устроит на крупных экономиях *товарищеское хозяйство*, чтобы землю обрабатывали рабочие вместе, сообщая, выбирая свободно доверенных людей в распорядители...»¹

В повести «*Fata morgana*» с чрезвычайной художественной силой показана деревенская стачка. На сходке бедноты была обсуждена сама идея стачки, которая пришлась крестьянам по душе, выбрано было как раз горячее время, когда помещику позарез нужны рабочие руки, приняты предохранительные меры в отношении штрейкбрехеров и выставлены ясно сформулированные требования. Как раз обо всем этом идет речь и в работе Ленина: «Если стачка дружная и в горячее время устроена, то помещику и даже начальству с войском трудно что-нибудь выдумать,— время идет, помещику разорение, он тогда скоро сговорчивым станет»².

¹ В. И. Ленин, Полное собрание сочинений, т. 7, стр. 182.

² Там же, стр. 199.

Но ограничиваться лишь борьбой против помещичьей кабалы нельзя. Ленин указывает еще на другого, более изворотливого и коварного врага деревенской бедноты — кулачество. «Но как только мы помещичью власть посократим,— так богатый крестьянин сейчас себя покажет и свои лапы ко всему протянет, а лапы у него загибающие, и сейчас уже много загнули. Значит, надо держать ухо востро и заключить крепкий, ненарушимый союз с городским рабочим человеком»¹. Совершенно то же происходит и в повести. Беднота сначала ударила по помещику. Кулак Пидпара со своими сторонниками притих. Но он готовился к вооруженному отпору, и об этом хорошо знала беднота. Когда демонстранты с красными знаменами проходили по деревне, «около хат богатеев они останавливались, подымали в воздух знамя и громко выкрикивали лозунги:

— Земля и воля!

— Если попрыгались, пусть хоть услышат. Это им — как перец собаке...» Кулаки собирались на тайные сходки, выжидая время, чтобы в момент общей растерянности выйти из засады и учинить кровавую расправу над беднотой.

Кулаки стараются верховодить в сель-

¹ В. И. Ленин, Полное собрание сочинений, т. 7, стр. 179.

ской громаде, чтобы держать всю деревню в своих руках. Так действуют в повести «Fata morgana» кулак Пидпара, староста Скоробогатько и другие. Самосуд они организывают так, будто осуществлялось постановление общества. Вооруженный ленинским анализом общественных отношений в деревне, Коцюбинский раскрывает классовую природу кулака. Этим «Fata morgana» наносила чувствительный удар по эсеровской агитации в деревне того времени, об опасности которой в брошюре «К деревенской бедноте» все время идет речь. Сельская громада стала для бедноты капканом, расставленным кулаками. «Не мирской союз нужен нам,— предостерегал Ленин,— а союз деревенской бедноты из разных сельских обществ по всей России, союз деревенских пролетариев с городскими пролетариями»¹.

Накопец, еще одну прослойку деревни — среднее крестьянство — Коцюбинский показал так, как охарактеризовал ее в своей работе Ленин. Панас Кандзюба — классический образ середняка. Он все время колеблется. Он ходит на сходки бедноты, принимает участие в разгроме барского имения и винокурни. Но он чувствует себя «хозяином» и в затруднительный момент

¹ В. И. Ленин, Полное собрание сочинений, т. 7, стр. 191.

вместе с кулаками организует самосуд, не останавливаясь перед убийством своего племянника Прокопа, тоже середняка. «Везде, где начинается борьба между богатыми и беднотой, между собственниками и рабочими,— средний крестьянин посередке оказывается и не знает, куда идти»¹.

Приведенных сопоставлений достаточно, чтобы убедиться в том, что брошюра В. И. Ленина «К деревенской бедноте» была тем общим идейным ориентиром, который помог Коцюбинскому правильно разобраться в сложных процессах деревенской жизни эпохи первой революции. Само собой разумеется, что подобные сопоставления имеют лишь вспомогательное значение для выработки правильного подхода к производству. «*Fata morgana*» — произведение искусства, плод самостоятельного художественного исследования жизни писателем, но научный анализ отношений в деревне, данный Лениным, был путеводной нитью этого самостоятельного исследования. Важно, чтобы результат исследования был не копией событий, фактов, человеческих характеров, а как бы «новой реальностью» (Короленко), чем-то похожей на то, что художнику пришлось наблюдать в жизни, и вместе с тем совершенно особенной, ни-

¹ В. И. Ленин, Полное собрание сочинений, т. 7, стр. 158.

кем и нигде еще не виданной. Все зависит как от идейных позиций писателя, так и от его таланта, от уровня его художественного мастерства. Коцюбинский обладал исключительной способностью мир идей претворять в мир художественных образов необычайной красоты и изобразительной силы. И когда мы говорим о наличии идейного контакта между повестью «Fata morgana» и работой Ленина, мы имеем в виду прежде всего созданные писателем образы, тот мир прекрасного, в котором реальная жизнь, воссозданная фантазией художника, встает перед нами в живых, эмоционально ощутимых формах самой жизни.

Попытаемся показать это на материале произведения.

8

Скрытый процесс созревания и накопления революционной энергии в крестьянской массе закончился. Художественно индивидуализированные образы деревенской бедноты — Андрий и Маланка Волыки сыграли свою роль и слились с массой себе подобных. Во второй части повести они заметно сходят со сцены. Как живое воплощение революционной энергии рабочего люда, готового на битву, остается непримиримый и неподкупный Хома Гудзь — образ замученного народа, образ милого сердцу

«Цеповяза». После долгих лет сомнений и колебаний он наконец вспыхнул на страницах «Fata morgana» как огненный столб карающей ненависти, как правда-мечь. Хома Гудзь — это шевченковский Ярема Галайда («Гайдамаки»), вынесенный историей из пожарищ «колиивщины» 1768 года на дорогу народной революции 1905 года. Недаром среди шума и крика разгрома барского имения слышится его гайдамацкий клич «гуляйте, дети!». Без какого-либо преувеличения можно сказать, что в мировой литературе о деревне равноценного своей необычайной правдивостью, пластикой и художественной красотой образа не найти. Хома — не слепая сила доведенного до отчаяния народа. Это сила, призванная, по мысли Шевченко, обновить землю, на которой

Врага не будет, супостата,
А будут сын и мать, и свято
Жить будут люди на земле.

«Запоганили землю, точно парша,— слышит Андрий.— Сколько их — горсточка, а смотри, как насели земле на грудь, как далеко протягивают руки. Сдавили они деревню своими полями, будто петлей шею, загнали в щель — видишь, вон лежат деревни, как кучи навоза на панском поле, а над ними дымят сахарные и водочные заводы да людскую силу перегоняют в день-

ги...» Правдивые слова Хома «будто бельма с глаз снимают». Старого панского волопаса ничего не связывает с миром неправды, кроме мести. И он призывает жечь и уничтожать все: «...от пана к пану... с винокуренного завода на сахарный... от усадьбы к усадьбе... всюду, где людская неправда гнездо себе свила, пока не станет голой земля...»

Искалеченный на заводе и выброшенный из него, Андрий Волык превратился фактически в деревенского люмпена. Он не видит своего настоящего врага. Во время восстания он будет уничтожать машины. Автор резко противопоставляет Хому Волыку. Делает он это очень экономно, раскрывая силу Гудзя и ничтожность Волыка. Для этого он пользуется испытанным приемом психологической характеристики одного героя через восприятие другого. Вот каким видит Андрий Хому, слушая его страшные призывы к мести: «Гудзь здесь рядом с ним, точно дуб, врос в землю, и к его ногам покорно катят желтые волны поля, и даже солнце, повинувшись ему, стелется низом!» В душе Волыка копошится страх раба, который не может открыто смотреть правде в глаза. «Хам ты... Червяк... Гибни, истлевай, чтоб и следа от тебя не осталось, будто ты никогда и не жил...

— Вот это так! Какие же вы, Хома...

Но Хома не слушает. Встает, высокий, злой, и входит в пшеницу, как в воду, а Андрий прилип к земле, словно прошлогодний гнилой лист». Хома — дуб, вкоренившийся в родную землю, хозяин земли, которому покорны могучие силы природы. А Андрий — лишь «прошлогодний гнилой лист», который так и исчезнет бесследно.

Коцюбинский открыто возвеличивает своего Хому, сравнивает его с огнем, поет гимн этому всеочищающему огню. Хома — поджигатель. Но он не «школа», не уголовный преступник. Наоборот, огонь в его руках — это справедливый суд, это кара, месть. Он не знает страха, уничтожая барское добро. «Ведь все это грешное... Все грешное на проклятой земле. Все грешное, один огонь святой. А как же. Сам бог в гневе бросает огонь на землю». Прежде чем поджечь панское сено, Хома старается представить себе идиллическую картину с образом самодовольного барина в центре. Он издевается над барином, который напоминает ему аиста, шагающего по лугу, смешно вскидывая длинные ноги. Издевается не только над внешностью, но и над внутренним его убожеством. Барин самоуверенно заглядывает в будущее, подсчитывает доходы от сенокоса, не ведая в своем близорукое самодовольстве, что над его добром уже занесена карающая рука возмездия. «Огонь! Красный, веселый, чистый! Еще не-

давно лежал он в темном коробке, холодный и незаметный, как Хома среди людей, а теперь огонь мстил за мужицкие обиды. Гори, гори...» Огонь в руках Хома поэтому и сравнивается с лепестками розы,— справедливое всегда прекрасно. Прекрасен и Хома в своем гневном величии. Автор внимательно следит за тем, чтобы нигде и ни в чем его герой не был скомпрометирован. В первой части повести идет речь о сахарном заводе. Во второй части Коцюбинский вносит единственную поправку: на развалинах сахарного завода отстраивается винокурный завод. Это дает ему возможность, описывая разгром винокурни, создать картину дикой вакханалии вокруг цистерн со спиртом. Эта же деталь позволяет автору лишней раз подчеркнуть положительную черту в образе Хома. Хому знают в деревне, как пьяницу, который торчит все время у Менделя. Но в час разгрома винокурни около цистерны со спиртом его нет. Его нет и среди тех, кто старался под шумок стянуть что-нибудь из барского добра. Но в разгроме барского дома он вездесущ. Уничтожение ненавистного помещичьего логова для Хома — священнодействие, своеобразная мистерия всепобеждающей правды-справедливости. Вот почему он с одинаковым упорством уничтожает дорогой рояль и простенькую, полусгнившую кухонную скамеечку.

Делать из Хома героя крестьянской революции — не значит идеализировать его, как симпатизировать человеку — не значит полностью разделять его взгляды. Идея мести, которой служит Хома, по своему существу революционна. Его война против обидчиков народных — справедлива и оправдана всем ходом истории. Но она не освещена ясностью перспективы. Вот почему Хома, вместо того чтобы объединиться с Марком Гущею и молодежью, действует изолированно, подрывая тем самым единство общего движения. Объясняя причины поражения крестьянского движения на Полтавщине, Харьковщине и других местах Левобережной Украины в 1902 году, В. И. Ленин писал: «Крестьянское восстание было подавлено, потому что это было восстание темной, несознательной массы, восстание без определенных, ясных *политических* требований, т. е. без требования изменить *государственные* порядки. Крестьянское восстание было подавлено, потому что оно было *не подготовлено*. Крестьянское восстание было подавлено, потому что у деревенских пролетариев не было еще союза с городскими пролетариями. Вот три причины первой крестьянской неудачи. Чтобы восстание было успешно, надо, чтобы оно было сознательное и подготовленное, надо, чтобы оно охватило всю Россию и в союзе с городскими рабочими. И каждый

шаг рабочей борьбы в городах, каждая социал-демократическая книжка или газета, каждая речь сознательного рабочего к деревенским пролетариям приближает к нам то время, когда восстание повторится, когда оно кончится победой»¹.

Известно, что революция 1905—1907 годов закончилась поражением фактически по тем же причинам, о которых здесь идет речь. Правда, много уже было сделано социал-демократами в деревне. Но для победы буржуазно-демократической революции, для свержения самодержавного строя сделано было не все. И Коцюбинский хорошо понимал это. Гуща объединяет вокруг себя молодежь, распространяет революционную литературу. Когда Гущу арестовывают, начатая им работа не останавливается. Проккоп заменяет его во всем, Гафийка распространяет листовки. Это замечают кулаки. Уже в начале второй части повести Проккоп рассказывает Гафийке: «Больше всех злится на меня Пидпара. В воскресенье кричал на сходе: «Таких, как Кандзюба, в Сибирь. Завел газеты, книжки голытьбе читает: мутит народ. Бумажки разбрасывает». А сам как встретит, сейчас же спрашивает: «Что там слыхать? Что про войну нового пишут?»

¹ В. И. Ленин, Полное собрание сочинений, т. 7, стр. 196.

Внутренняя слабость крестьянского движения ощутима. Это видно из самого развития событий в повести. Прокоп, замещая Марка, не очень бодро был настроен. «Мирское горе велико. Он нагляделся на него. И дома и всюду. Везде бедные внизу, богатые сверху. В долине слезы, на вершинах издевательство. Люди в пыли, как спорыш придорожный, затоптаны сильным, богатым. И некому крикнуть: подымись, народ, протяни руку к своей правде. Сам не возьмешь — никто не даст. Не народился еще, видно, тот, кого услышат. Надо иметь большой голос, а что можем мы? И где наш голос?» Эти настроения Прокопа автор объясняет разными причинами. Неудачно сложилась его личная жизнь, — Гафийка не захотела стать его женой. И характер у Прокопа мягкий, покорный, чувствительный. Какой же из него мог быть руководитель? Марко в сравнении с ним — орел. Марка слушаются все. Поэтому он, а не Прокоп, стал избранником Гафийки. Но и Марко без должной опоры в массах не может обуздать стихию.

Ослабляя пессимистические настроения Прокопа разными причинами, в частности индивидуальными особенностями его характера, Коцюбинский вместе с тем ясно дает понять: настроения Прокопа обусловлены главным образом социальным его положением как среднего крестьянина. Прав-

да, Прокоп не может стоять в одном ряду со своим дядей Панасом Кандзюбой. Он давно уже освободился от иллюзий, не тянется в «хозяева», сама жизнь велит ему идти с деревенской беднотой. Но революционной закалки у него еще нет, опыта классовой борьбы ему не хватает. Совсем иное дело — Гуща. Возвращение его из тюрьмы сразу оживило работу. Об этом в повести сказано так: «Вокруг Гущи скоро стала собираться молодежь. Он все знает, — сидел в тюрьме. От него впервые услышали, что деревни всюду организуются в союзы. Долгими осенними вечерами велись бесконечные беседы и споры. В своей небольшой группе он завел новость — общую работу. Вместе пахали и молотили — и все выходило лучше и скорее, чем у других. Почему-то сами собой прекратились в деревне пьяное озорство хлопцев, драки и ночная гульба. Те, которые недавно бесчинствовали, теперь втянулись в работу, в общее чтение. Даже старики хвалили Гущу».

По всей стране начинались волнения, и деревня старалась идти в ногу с событиями. «Всюду подымается народ, бунтует, хочет чего-то, рабочие бастуют, бросают заводы, чугушка не ходит. Что же им сидеть сложа руки, ждать, чтоб о них кто-нибудь позаботился». Марко старался держать связь с рабочими города, чтобы общими

усилиями как-то скоординировать выступления рабочих и крестьян. «Гуща часто где-то пропадал. Возвращался в грязи, мокрый, но веселый». В лесу организуется нелегальный митинг революционного актива нескольких деревень. Митинг по инициативе Гущи постановил отобрать у помещика землю. Перед участниками митинга вырисовывается долгожданная «земля» не в виде «серого клочка», о котором так мечтала Маланка, а как коллективная собственность народа. Гуще и Прокопу едва удается сдерживать стихию, люди рвутся к разгрому помещичьего гнезда, как это уже было в соседних селах. «Но Гуща и Прокоп победили. Они доказали людям, что не надо жечь и разрушать народное добро. Не пан ставил дома,— мужичьи руки укладывали бревно на бревно, балку на балку; и все это должно было теперь служить мужикам». Не слепой озверевшей массой, а организованной колонной, с красным флагом двинулась деревня на барский двор. Все обошлось без каких-либо эксцессов. Был торжественно прочитан общественный Приговор. Люди теперь «знали, что с нынешнего дня земля не панская, а мужицкая, что народ берет ее назад в свою собственность».

Победа далась как будто легко. Помещик сбежал, имение перешло в народную собственность. На хозяйственной деятель-

ности Прокопа Коцюбинский показал ту исторически прогрессивную, творческую силу крестьянства, которую рабочий класс, возглавляемый революционной социал-демократией, выковывал долгие годы и которая превращала крестьянство в естественного союзника рабочего класса в социалистической революции. «Никто так искренне не заботился о «народном добре», как Прокоп. По целым дням он бегал от гумна к конюшне, от скотного двора к току, выдавал работникам харчи, лошадям овес, зерно птицам. Всюду сам смотрел, приводил в порядок. И все записывал в книжку, чтоб знали, что, куда и сколько пошло. Качал головой, удивлялся. Какой беспорядок! Нет, таки пан плохой хозяин. Гибло добро без хозяйского глаза. Надо хлеб молотить, а машина и до сих пор стоит в неисправности. Плуги заржавели, нет лемехов, на лошадях порванные шлеи». Эти строки кажутся вырванными из «Поднятой целины» М. Шолохова. В образе Прокопа Кандзюбы встает перед нами, как живой, середняк Кондрат Майданников, такой же жадный к работе, честный хозяин, с карандашом и записной книжкой в руках доказывающий выгоду коллективной обработки земли. Так мог Коцюбинский сквозь созданные им образы смотреть вперед, видеть в развитии то, что было только в зародыше и что понять не всем было дано.

Шаг за шагом Коцюбинский вскрывает причины поражения революции в деревне. Революция повсеместно проходила бурно, но разрозненно, неорганизованно. В одной деревне только раскачивались, в другой конфисковали помещичье имение, в третьей — громили и растаскивали дворянские гнезда. Мы видим, что Гуща бессилён обуздать разыгравшуюся стихию.

Гуща с товарищами сумел охватить деревню своим влиянием настолько обстоятельно, что помещик даже и не подумал сопротивляться конфискации имения, а кулак Пидпара от страха перед народом замкнулся в своем подворье, как в осажденной крепости. Дальше из повести мы ясно видим, что Гуща с товарищами, увлеченные благоприятным развитием событий, переоценили свое влияние в деревне, недооценили силу врага, не учли совершенно естественных экстремистских намерений Хома Гудзя, не уразумели той простой истины, что в каждом мелком собственнике сидел хотя бы маленький Хома Гудзь. Веками в массе трудящегося крестьянства нагромождалась ненависть к угнетателям. Эта ненависть искала выхода. И нашла его в разгроме помещичьей усадьбы и винокурни. Картина разгрома показана в повести с потрясающей силой правды.

Объясняя исторические уроки революции 1905 года, В. И. Ленин в выступлении перед швейцарской рабочей молодежью в январе 1917 года говорил: «К сожалению, крестьяне уничтожили тогда только пятнадцатую долю общего количества дворянских усадеб, только пятнадцатую часть того, что они *должны* были уничтожить, чтобы до конца стереть с лица русской земли позор феодального крупного землевладения. К сожалению, крестьяне действовали слишком распыленно, неорганизованно, недостаточно наступательно, и в этом заключается одна из коренных причин поражения революции»¹. Коцюбинский очень тонко показал, как Гуща и возглавляемый им революционный актив деревни слишком увлеклись перспективами своей победы. Энергия восставших иссякла, и вместо того чтобы дать решительный отпор кулачеству, деморализованная масса деревни превратилась в орудие ликвидации революционных завоеваний.

Небезынтересен вопрос о Марке Гуще как литературном герое повести Коцюбинского. В революции 1905 года рабочий класс был гегемоном, то есть силой руководящей. Таким он в лице Гущи выступает и на страницах повести. Но, странное дело, именно

¹ В. И. Ленин, Полное собрание сочинений, т. 30, стр. 322.

по этой причине некоторые исследователи выбиваются из сил, чтобы выдвинуть Гушу в *главные герои* произведения. Сам характер постановки темы, социальный конфликт, в процессе развития которого определяются характеры героев, построение сюжета — все говорит о том, что главным героем «*Fata morgana*» является прежде всего народ, взбунтовавшаяся масса трудового крестьянства, глубокое воплощение основных черт которой — бунтарь Хома Гудзь. Это главная ударная сила крестьянской революции. Коцюбинский и показал ее с чрезвычайным мастерством, с гениальным психологическим проникновением в социальную природу крестьянства. Задача автора и заключалась в том, чтобы воссоздать в художественных образах сам процесс революции в деревне, показать движущие ее силы. Идя к цели, он смело убирает из произведения все второстепенное, побочное, превращая отдельные эпизоды повести в конспект, чтобы внимание читателя сосредоточивалось на психологии восставшей деревенской массы. Интересно отметить, что в повести отсутствуют такие, казалось бы, «обязательные» персонажи, как учитель, поп, волостной писарь и др., то есть та «интеллигентная верхушка», без которой трудно представить себе жизнь дореволюционной деревни. Правда, в повести фигурирует староста Максим Скоробогатько да

один раз упоминается становой, арестовавший во время стачки Хому Гудзя. Восстание в деревне, разгром помещичьей усадьбы и винокурни происходят, казалось бы, без внимания «властей». Возможно, здесь определенную роль сыграла «нецензурность» темы, может быть — это своеобразное проявление литературной конспирации. В деревне полностью отсутствует царский держиморда, поэтому нет и обязательного в этом случае мордобоя. Нигде в повести не указана партийная принадлежность Марка Гущи, хотя и видно из характера его деятельности, что это социал-демократ. Точно неизвестно, какие книжки распространяются в деревне, какие газеты читаются, чьи листовки разбрасываются. Известно только, что это литература нелегальная, что она будоражит деревню, поднимает ее на революцию. Все это убирается из повести. Даже не используется такой «выгодный» для художника и типичный для тех условий мотив, как кулацкие доносы начальству. Пидпара знает о пропагандистской деятельности Прокопа Кандзюбы среди молодежи, знает о страшной опасности ее для интересов кулачества и как будто никак не реагирует на нее. Коцюбинский, повторяю, убирает из произведения все «мелочи», все «второстепенное», «малозначительное», все, без чего можно *все-таки* обойтись, стараясь

сосредоточить внимание читателя на главном, на крестьянской массе.

Но образ Марка Гущи органически связан с сюжетом повести. Он цементирует идейно-художественное ее содержание. Без Гущи неясны были бы глубокие противоречия в настроениях крестьянской массы. Иначе говоря, без Гущи не было бы Хомя, хотя в произведении они лично почти не сталкиваются. И все же Марко Гуща не стал и не мог стать главным героем «Fata morgana» ни объективно, ни по субъективным намерениям автора. Почему? Да потому, что это не соответствовало бы действительности. Здесь Коцюбинский не изменил правде, оставшись честным художником-реалистом. Известно, что пролетариат в революции 1905—1907 годов, став гегемоном демократической революции, еще не сумел слить свои выступления с крестьянским движением, объединить их в единое революционное восстание. Поэтому если в городе центральной революционной фигурой стал рабочий, то в деревне еще оставался бунтовщик — крестьянин со всей стихийностью и непоследовательностью своих действий.

Образ Марка Гущи вызывает замечания с точки зрения художественной. Он — носитель идеи руководящей роли, гегемонии рабочего класса в буржуазно-демократической революции в России и на Украине,

но это рупор, а не живой человеческий образ. Он действует где-то за кулисами, следы его деятельности видны в росте революционной сознательности деревенской молодежи, его твердая рука организатора, агитатора и пропагандиста чувствуется везде и во всем, особенно же в формировании Гафийки. И вместе с тем в повести он не существует как определенная человеческая индивидуальность. Произошло это, очевидно, потому, что Коцюбинский мало знал рабочую среду и в силу особенностей своего таланта, как художник-реалист, без глубокого изучения необходимого жизненного материала не смог создать конкретно-ощутимый, живой, человеческий образ рабочего. В нашей памяти остается не столько образ Марка Гущи, сколько глубоко выраженная к нему авторская симпатия, окружающая ореолом революционной романтики и настоящей поэзии нелегальную работу деревенской молодежи, массовое пробуждение деревни, радость победы.

С бесстрашностью разоблачителя Коцюбинский заглянул в душу злейшего врага деревенской бедноты — кулачества. Украинская классическая литература создала целую галерею Пузырив и Калыток, но образ Пидпары, будто вытесанный из каменной глыбы, остается непревзойденным.

Коцюбинский совсем не скрывает своей глубокой антипатии к кулаку. Но антипа-

тия эта проявляется не прямолинейно, не в авторских отступлениях или «любых» ремарках, которые сразу накладывают клеймо на тот или иной персонаж, и не через карикатуру, а через подчеркивание черт его характера, его психологии — жадности, хитрости, корыстолюбия, скупости, аморальности, жестокости. Вот классическая характеристика натуры кулака: «Они ели и обсуждали, где что выгоднее продать. Кто сколько чего собрал. Кто кого и как обманул. У рыжего Максима была привычка собирать со стола все крошки в щепотку и бросать в рот, а после сала облизывать пальцы. И не потому, что был голоден, а чтобы не пропало».

Кулак вырастал в самом крестьянстве, как раковая опухоль в человеческом теле. Он жил и жирел за счет крестьянства и убивал его своей звериной жадностью. Пидпара всегда ходил хмурый от вечного страха собственника за свое добро. Характерна деталь: где бы ни появился Пидпара, везде от его высокой фигуры «падала тень». Особенно ненавидел Пидпара бедных. Сдвигал густые брови и с презрением цедил сквозь зубы: «Голодный, что у него есть... Работал бы лучше, лентяй, так и было бы у тебя. А он только на чужое глаза тарашит...» Пидпара правильно понимал обстановку. И когда наступила общая растерянность, вызванная страхом, он снова прибирает громаду к ру-

кам. Беднота ничего не сделала кулакам, но она *могла* сделать и поэтому должна отвечать. Пидпара и Скоробогатько идут на прямую провокацию, придумывают какой-то приказ «стрелять всех бунтарей» и будто не самочинно, а «именем закона», представителем которого выступает староста с бляхой на груди,— уничтожают опасных для себя руководителей и подстрекателей восстания.

Настоящее художественное открытие Коцюбинского — образ крестьянина-середняка Панаса Кандзюбы. Ничего подобного в украинской дооктябрьской литературе мы не найдем. Сила этого образа в художественной законченности, такой осязаемой пластичности, что, кажется, мы уже знали его, видели вместе с Хомой, говорили с ним. Сила его в жизненной правдивости, в полном соответствии с ленинской политической, моральной и психологической концепцией середняка. Вот каким входит Панас Кандзюба в повесть Коцюбинского: «Приземистая, корявая фигура остановилась на пороге, переставила длинную палку с неободранной корой через порог и, опершись на нее, щурилась. Казалось, верба вытащила из земли корни и приковыляла к людям,— крепкая, битая непогодой, с запахом земли, на которой росла». Он пришел на тайное собрание бедноты, где решалось неслыханное дело — вопрос о стачке. И ему

доверяют. Но стачка для Панаса Кандзюбы не одна из форм пролетарской борьбы против эксплуатации, а удачный способ поиздеваться над беспомощностью барина, обусть его в крестьянские постолы, заставить работать. По личному опыту Панас знал, что тягаться с бариним — дело опасное. И в воображении своем он бросается в противоположную крайность, подгоняемый страхом: «Пан не хотел уже надевать постолы, не хотел сам жать. Он снова был сильным и хитрым врагом, с которым трудно было бороться, который всех победит. Лучше подальше от пана и от греха».

Коцюбинский чрезвычайно тонко вскрывает скрытый механизм индивидуалистической психологии этого хлеботора, который мечется всю свою жизнь между желанием выбиться в «хозяева» и страхом превратиться в нищего. «Загнуть лошадей к пану на поле, увезти тайком бревно из лесу, поставить верши на панском пруде — одно, а бунтовать против пана всем селом — на это нет согласия. Достаточно с него и одного зуба, выбитого земским». И Панас Кандзюба выступает против решения собрания: стачка — это бунт, а с бунтарями он ничего общего не имеет.

Победа стачечников снова поколебала Панаса. Снова желание «обусть пана в постолы» зашевелилось в нем. Но кого слушать? «Гуща говорил о союзе. Прокоп —

о воле, а Хома советует бить и жечь. Панас Кандзюба, тяжелый и серый в своей свитке, как земля, которую отвалил плуг, тоскливо спрашивал глазами: куда идти? где правды искать? Он никому не верил». Панас не прятался от людей, ему нечего бояться народа. Где люди, там и он, ко всему приценивается, все взвешивает на своих слишком уж чувствительных весах. Когда отбирали у помещика землю и хозяйство,— он присутствовал как молчаливый свидетель. Но когда начали громить барский дом, не выдержал. Вековая ненависть к барину взяла верх. А вместе с нею заговорила тупая жадность собственника. Эту черту Коцюбинский подчеркивает очень остроумно: «Панас Кандзюба бегал по комнатам, как сумасшедший. Из-за пазухи у него торчала тонкая женская сорочка без рукавов, а руки осторожно держали и прижимали к груди коробку со старым, ржавым железом. Он сам не знал, куда ее деть».

Если бы революция победила, Панас Кандзюба так бы и остался в ее лагере. Это видно из повести, это же подтвердил 1917 год. Но революция 1905—1907 годов потерпела поражение. Массовое движение быстро пошло на спад, Панас переметнулся в лагерь врагов и собственными руками расстрелял племянника Прокопа.

Как нам уже известно, в первой части «Fata morgana» Коцюбинский пользовался преимущественно монологическим принципом в построении своего повествования. Внимание автора было сосредоточено на главном — раскрытии надежд и чаяний деревни, количественном накоплении того взрывного материала, который потом перешел в новое качество, став источником массового движения. Во второй части повести этот принцип должен был отступить перед принципом, если можно так выразиться, полифонизма. Если до сих пор действовали герои, как отражение мыслей и стремлений массы, то теперь на передний план, как творец истории, выходили сами массы. Судьба героев выносится на улицы, на площадь, где их настроения и желания проходят проверку, претворяются в поступки, в действие. Воля единиц сливается в могучую волю коллектива, начинает действовать масса. Монологи и диалогические поединки конкретно поименованных единиц уступают место голосу масс. Идеи единиц, усвоенные массой, превращаются в материальную силу, зовущую вперед на осуществление народных надежд и чаяний. Народ становится действительным, а не потенциальным героем произведения. На раскрытии психо-

логии действующей человеческой массы Коцюбинский и сосредоточивает теперь все свое внимание.

Первый величественный образ массового действия видим в картине сельскохозяйственной стачки. Бастующая деревня где-то за кулисами. Могучая сила ее организованности раскрывается через комедийный образ пана-либерала и его взбудораженной дворни. Эконом Ян докладывает барину, что люди не желают убирать хлеб по старой цене и объявили забастовку. «Забастовка? У него? Пан оскорблен. Ему известно, что по деревням были забастовки, но чтобы бастовали у него,— ведь он всегда был добр к хлопам, прощал ему потравы, а жена его никогда не отказывала больным в порошке хины, касторке и арниковой примочке...» Автор откровенно издевается над «добрым» либеральным баринком, показывая, как на нежных бархатистых лапках этого хищника появляются когти. Внешняя доброжелательность исчезает. Из раскрытого окна на растерявшуюся дворню, которая бросила работу, выполняя волю коллектива, вырывается бешеный барский окрик: «Куда ты? Гунцвот! Назад!..» Но испытанная веками сила барского окрика уже не действовала. Пан выбежал во двор, навстречу ему дохнула страшная пустота. Ему всегда казалось, что руководящей, жизнедеятельной силой имения был он,

пан-повелитель. А оказывается — нет. Пан в своем хозяйстве — лишний, как пылинка в глазу. Действительный хозяин всех его богатств — ненавистный хлоп, которого надо было только организовать, чтобы он почувствовал свое могущество. Пользуясь приемом персонификации, Коцюбинский достигает огромной изобразительной силы в раскрытии конфликта. «Вот только что усадьба была, как сердце, которое бьется и гонит по телу кровь; теперь все замерло, остановилось, и каждая закрытая дверь, каждая черная дыра — будто загадка». Образ «двора-трупа» показывает всю беспомощность и *ненужность* пана. Эту идею автор подчеркивает еще раз резким противопоставлением бастующей деревни и брошенного людьми барского двора. «Деревня ушла в себя, ждет. Глаза ее все видят, уши все слышат. Усадьба — как мертвец посреди деревни: в ней все тихо и недвижимо, но она возбуждает тревогу».

Картина стачки с тончайшей отделкой всех ее деталей воспринимается как законченная вставная новелла.

Побеждает народ не только, так сказать, физически, но и морально. К растерявшемуся барину — никакой жалости. Не злоба, а торжествующее безразличие победителя к поверженному врагу. Другое дело помещичий скот. Оставленный без присмотра, он ревет, сеет в сердцах тревогу. Люди не

могут слышать, «как плачет скот». Быть безразличным к нему — значит быть подлым: «скот не виноват». И его спешат накормить и напоить. Этот мотив нравственного превосходства трудящихся над эксплуататорами Коцюбинский вместе с Горьким использует потом для разоблачения нравственной низости либеральствующего барина: Коцюбинский в сатирическом рассказе «Лошади не виноваты», Горький — в шестой из своих «Русских сказок».

После стачки идет внешне незаметная, но упорная разъяснительная работа в массах. В стране начиналась революция. Слухи идут отовсюду, их приносит возвратившийся в деревню Гуща. Все живут в предчувствии чего-то большого и неизвестного. Но все знают хорошо, что настают времена торжества Правды над Кривдой.

Писатель широко использует афористическую сжатость и смысловую чеканность разговорной народной речи, классически выраженной в пословицах и поговорках. Кулаки снуют в толпе около сборни, прислушиваются, кто и о чем говорит. Беднота знает о провокаторской роли кулачества, но надвигающиеся события (расправа с помещиком) отвлекает ее внимание. И все же злость к мироеду жива. Автор тонко подчеркивает это в специальной сцене: «Когда проходил кто-нибудь из богачей, Мандрыка или Пидпара, те, которые мокли у

крыльца, точили лясы на их счет.— Заходи, услышишь, как твою землю делят.— Не слушай, похудеешь с досады.— Ничего с ним не будет. Бедный работу клянет, а у богача пузо растет.— Бедный теряет, богач подбирает. Ничего. Все переменится. Доведется и свинье глянуть на небо...— Как станут смолить...»

В этом многоголосье проявляется настроение массы. Голосов много, а мысль — одна. Чтобы мысль эта держалась на пределе высшей смысловой выразительности, как можно шире демонстрировала классовый антагонизм между голытьбой и богатеями, к тому же — в форме сжатой и лапидарной,— автор смело нагромождает в короткой сцене целую кучу социально однотипных по содержанию поговорок и пословиц. И нам кажется это совершенно естественным. Когда Гнат Музыка из повести Коцюбинского 1891 года «На веру» свободно жонглировал народными пословицами — это казалось искусственным, ненатуральным. Гнат ни интеллектуально, ни психологически не дорастал еще до этого. В приведенной выше сцене высказывается народ, коллектив, который, может быть, именно в подобные критические моменты своей истории и создавал мудрые афоризмы. Вот почему такое нагромождение народных поговорок в отдельных эпизодах «Fata morgana» воспринимается как проявление вы-

сокого такта и безупречного мастерства художника.

Митинг в лесу, на котором выносится неслыханно дерзкое с точки зрения крестьянина, законное — с точки зрения сознательного рабочего решение «отобрать землю», — кульминационный пункт спаянности массы. Горячая речь Марка Гуци объединила людей в одно «огромное тело». Отобрать — значит показать свою силу, значит уметь защитить, отстоять. Легче уничтожить, сжечь, но «не разрушать и не жечь, а отобрать» — тяжелее. И этот непривычный груз масса берет на свои плечи, чувствуя силу идти на большие исторические дела. Метафорический образ «огромного тела», как образ человеческого коллектива, спаянного единой волей, единой целью, — художественное проявление высшей меры организованности людей, готовых уже на дело. «Огромное тело разрасталось, будто бы выпрямляло затекшие ноги и руки. Ощущало силу. И благовестило в нем, как колокол на пасху. «Будет земля... Отнимем землю...» Ту самую землю, которая, как далекая мечта, только манила и не давалась в руки, которая играла перед глазами, как марево в зной... Теперь она близко — протяни руки и возьми. И не хотелось расходиться из лесу, рвать на части могучее тело...»

У Коцюбинского ничего нет лишнего, случайного. В художественном произведе-

нии все должно «играть», все должно «что-то значить». Митинг в лесу окутывает непроглядный туман. Почему туман? Чтобы люди не столько видели, сколько физически ощущали присутствие друг друга, чтобы ощущение «огромного тела» не разбивалось на осколки отдельных лиц, отдельных мнений, отдельных настроений. Надо иметь в виду, что перед нами хотя и актив, но актив деревенский, производственная разобщенность которого рождала индивидуалистическую психику, очень трудно воспринимающую идею организованного общественного действия. Вот почему людям «не хотелось расходиться из лесу», не хотелось «разрывать на части могучее тело» физически ощутимого единства.

Но вот участники митинга разошлись по деревням, расплылись в массе неорганизованного крестьянства, чтобы сеять идею конфискации земли и помещичьего имущества. Чувство физического единства исчезло, каждый из импровизированных агитаторов поставлен был лицом к лицу с собственной совестью. А это угнетает, рождает сомнения, страх и колебания. Призыв «Отобрать землю!» будто отделился от людей, превратился в силу, независимую от их воли и желаний. Отсюда образ градовой тучи, надвигающейся на деревню, образ бешеного ветра, гуляющего по улицам. «Что-то произойдет не сегодня, так завтра»

ра»,— говорили такие, как Маланка. Пришел манифест, деревня вышла на демонстрацию. Но никто ничего не хотел слушать. Каждый нес под красным знаменем свою радость, каждый лелеял в душе свои надежды, потому что каждому не все было ясно. Для Гафийки манифест — это «какой-то манифест». А Маланка и слушать о нем не хочет: «И так известно». А известно ей как раз то, чего нет, не могло, но должно было быть, по ее мнению, в царском манифесте,— земля, и «чтобы поровну всем». Люди возвращаются от сборни по домам в недоумении. «Воля, свобода, а где же земля?» — спрашивают одни. Другие горячо доказывают, что царь дал свободу, «чтоб черный народ истребил панов». Бабы мечтают — одна о рыжей корове из помещичьего стада, другая — о паре гусей на расплод. Крестьяне соседних деревень не должны быть допущены к разграблению усадьбы, ведь «пан таки наш». Такова уж психология мелкого собственника. Даже честная Маланка притащила домой мешочек муки от «чужого» пана. Паны бежали, «исчезали перед лицом народа, как солома в огне»,— чего же ждать? Разъяснительная работа Гуши, Прокопа и других товарищей не успевала за развитием событий, не могла охватить распыленную деревню своим влиянием, взнуздать стихию твердой дисциплиной. В этом Коцюбинский видел чер-

ты грядущей трагедии и показал это в картине деревни во время чтения царского манифеста. «Село опустело. Одинок извивались между хатами грязные дороги, словно ползли черные змеи, ветер выдергивал солому по стрехам, а на разрытые огороды спускались тучи ворон». И страшной казалась беззаботная деловитость людей, которые за «рудой коровой» из панского стада не способны были увидеть великие цели революции.

Становится понятным, почему организованный поход на помещичью усадьбу прошел так тускло и серо. Гуца и Прокоп волновались. Наступала торжественная минута в жизни трудящейся деревни: земля и все панское добро переходили в собственность народа. Но масса оставалась инертной: собственность *народа* — это что-то непривычное. И тут каждое слово Коцюбинского начинает стрелять в цель, раскрывая внутреннюю слабость массы, теряющей волю к победе. «Можно было выступить,— замечает автор.— Но не выступали». А когда пошли, «ноги шуршали по грязи, словно шептались раки в мешке», то есть шли молча, тихо, настороженно, «а кособокие хатки, бедные, ободранные, как-то недоуменно глядели на этот поток». Эта предельно точная характеристика внутренней слабости крестьянской массы заканчивается особенно точным сравнением: «Народ

влился через ворота во двор, *словно вода сквозь горлышко бутылки*».

Здоровый социальный инстинкт деревенской бедноты не допускает, чтобы в руководящую тройку конфискованного помещичьего хозяйства вместе с Гущей и Прокопом попал Безик, теперь рьяный активист, в будущем — кулацкий прихвостень. Но веры в возможность удержать в своих руках панское добро не было. Не было даже уверенности в том, что утвержденное Приговором — действительно акт большого революционного значения. Почему? Да потому, что все происходит «не так, как у людей». И достаточно было Хоме бросить издевательское замечание: «Стережете панское добро?» — как масса отвернулась от Гущи и Прокопа. Пришла пора Хома. «Панский пастух шатался всюду, и везде, где он появлялся, его зеленые глаза волновали народ. Даже сторонников Гущи».

11

Хома действовал куда решительнее, — «кто не выйдет — сожгу». И хотя сам он не руководствовался мотивами наживы или грабежа, — им руководило чувство мести за вековую неправду ненавистных панов, — его призыв к бунту и уничтожению дворянских гнезд как раз совпадал с желаниями

большинства крестьян. Так беднота из организованного коллектива превратилась в толпу, стала грозной, но *слепой* силою разбушевавшейся стихии.

Картины разгрома барского дома и винокурни поданы Коцюбинским с таким реалистическим проникновением в психологию восставшего народа, смелой контрастностью красок и несравненной пластикой, что с ними могут соперничать только знаменитые картины из верхарновского «Восстания». В каждый поворотный момент разгрома толпа, освещенная тревожным заревом пожаров, встает перед нами как законченная, врубленная в камень скульптурная группа. Например: «Внезапно разбуженные от холодного сна, колокола хрипло кричали и гнали вперед узловатые фигуры, искривленные непомерной работой, сливавшуюся с темнотою массу тяжелых, мешковатых тел, кривых ног, крепких, как кувалды, рук». Или: «Голубые огни все разрастались и уже цвели на гребнях красным цветом, как тучи на закате. По лицам разлились мертвые, синеватые тона. А среди отброшенных сломанными трубами и машинами теней, жадно бившихся по стенам, черные, в грязи, люди скакали в диком танце и черпали огонь из пылающих чаш».

В могучей стихии разгрома Коцюбинский подчеркивает ее внутреннюю слабость, бессмысленность. Автор подчеркивает не

кровожадность восставшей толпы, а «дух разрушения», охвативший ее, пафос той «адской кузницы, которая хотела перековать все *в ничто*». Человеческих жертв нет, есть самоуничтожение человеческой энергии, превращение ее «в ничто». Это мы видим из символической картины, которой, собственно, и начинается описание разгрома: «...взволнованная толпа застыла, и лица, заполнив все зеркала, едва помещались в рамках». «Тогда вдруг упали колья на тихие воды зеркал, и со звоном брызгали на пол вдребезги разбитые лица, в них отраженные». На всю картину разгрома ложится жуткая тень жестокой расправы. Чтобы резче подчеркнуть именно это впечатление от разгрома, автор блестяще пользуется приемом персонификации. «Хотелось слышать только дребезг, стук, треск, предсмертный хрип каждой вещи, тяжело умиравшей, как и живое существо». Разбитый Хомой рояль «выл дико, как зверь, истекающий кровью». «Все слилось в одном безумии. Люди пили его друг у друга из глаз, теряя рассудок от предсмертного страха искалеченных вещей, от криков стекла и металла, от стопа струн». «Толпа и завод стояли друг против друга, словно мерялись силами, словно еще решали, кто победит».

После дикой вакханалии разгрома наступила угнетающая душу реакция. Дух

разрушения, охвативший толпу, теперь начал казаться «нечистой силой», толкнувшей людей на преступление. Именно: на *преступление*. Иначе темная толпа и не могла смотреть на содеянное. А раз так, то необходимо как можно скорее скрыть все следы этого преступления. Но скрыть невозможно. Слух о приходе казаков совершенно деморализовал массу. «Виноватых не было». Одна бессмысленность рождала другую: «Село виновато, село и ответит». Страх за собственную шкуру рождал подлость: «За что всем пропадать? Разве не Хома подговаривал? Не он созывал народ? Хома и Андрий. Панскую землю им тоже припомнят. Пока не было Гущи, в деревне было спокойно. Что тут говорить. Гуща и Прокоп взбунтовали народ, они во всем виноваты». Гуща и Прокоп были против разгрома. Панская земля, обращенная в собственность народа, оставалась на месте. Все это хорошо знали и все же шли на подлость, потому что и подлость имеет свою логику, чего ни Гуща, ни Прокоп не поняли.

Тогда-то из своего дома вышел кулак Пидпара. Ему пока никто ничего не сделал. А разгром дворянских гнезд ему даже выгоден. Но Пидпара понимал, как опасны для него Гуща и Прокоп, слишком уж далеко заглядывают они вперед. Сегодня для них главный враг помещик, а завтра — он,

Пидпара. Вот почему с такой жестокостью и хладнокровием он организовывает и осуществляет расправу с зачинщиками восстания.

С другой стороны, такое развитие событий определяло позицию автора в объяснении причин кулацкого самосуда и его значения в развитии сюжета повести. Сцена самосуда заканчивает, но не завершает повесть. Историческая деятельность масс в революции, так ярко изображенная в повести «*Fata morgana*», не может завершаться этой страшной сценой. Меншевики в свое время кричали по поводу поражения декабрьского восстания в Москве в 1905 году: «...не надо было браться за оружие!» Украинская буржуазно-националистическая критика, извращая замысел Коцюбинского, сцену самосуда считала именно завершением повести. Земли у помещиков крестьянам не отобрать. Земля — мираж, фата-моргана. Всякая попытка взять ее силой обречена.

Замысел Коцюбинского толкает мысль читателя как раз в противоположном направлении. Расправляясь с революционным активом деревни, самосудчики в глазах беднейшего крестьянства не могут, не должны выступать как победители. Все постепенно приходят к убеждению, что убийцами руководит страх, — но не страх перед казаками, а перед невинными жертвами

самосуда. В этом аспекте образ расстрелянного Мажуги, который подымается из лужи, «как черное привидение в сетке стекающих вод», приобретает символическое значение. Правду не убить. Доверчивый и честный Прокоп Кандзюба в ответ на предательский выстрел своего дяди плюет ему в лицо кровью. Самосудчики, убивая Прокопа, убивали навсегда наивную крестьянскую веру в громаду, превратившуюся уже в кулацкого подпевалу.

Первая часть «*Fata morgana*» заканчивается печальным аккордом осенних дождей: «Темно в хате. Цедят мрак малые окна, хмурятся сырые углы, гнетет низкий потолок, и плачет опечаленное сердце... Все растрачено на других, на более сильных, на более счастливых, будто так и нужно.

Будто так и нужно».

Вот это вторично сказанное и выделенное в тексте повести в отдельный абзац — «будто так и нужно» — уже не Маланкино, а полностью авторское. Оно значит: нет, так не должно быть! Это было только крушение наивных надежд Волюков на кого-то большого и справедливого, кто придет и распределит землю.

В последнем разделе второй части повести автор снова возвращается к своей страдающей Маланке: «Лелеяла мечту о земле, а земля восстала против нее, враждебная, жестокая, взбунтовалась и

ушла из рук. Как марево, поманила и, как марево, исчезла.

Лежит, холодная, и сосет теперь кровь...»

В глубокой лиричности как первой, так и второй концовки слышится большая симпатия автора к своим милым Волыкам и сожаление об их социальной слепоте. Коцюбинский показал поражение революции в деревне как поражение временное. Это *соответствовало* действительности, и это было *темой* второй части повести.

В конспекте к характеристике образа Марка Гуци писатель ясно зафиксировал свой замысел: «Когда прибегает Гафийка и говорит, что его хотят убить, и он не видит вокруг себя испугавшихся товарищей-единомышленников, понимает, что *мало сделано, что люди не готовы. Не хочет напрасно гибнуть от руки рабов и бежит*»¹. Коцюбинский оптимистически смотрит в будущее. Еще не все закончено. То была только проба сил. Главные вожаки крестьянского восстания — городской рабочий Марко Гуца и деревенский пролетарий Хома Гудзь — остаются живы. И у нас нет никакого сомнения в том, что *они еще возвратятся*.

В связи с этим совершенно понятной становится завершающая всю повесть кон-

¹ М. Коцюбинський, Твори в шести томах, т. III, стр. 364.

цовка: «Тяжелым холодным сном спала за хатой земля, а высоко над ней трепетали звезды, точно в аквариуме неба играли золотые рыбки.

На рассвете казаки вступили в село...» Чудесный образ небесного аквариума со звездами в нем, напоминающими золотых рыбок,— ведь это светлые надежды юной Гафийки, мысленно рвущейся к новой жизни вслед за милым. Этот образ дает автору возможность решительно оторваться от страшной картины кулацкого самосуда, переступить через черные дни истерзанного села (приход казаков) и вместе со своей юной героиней заглянуть в будущее.

* * *

Толчок для создания одной из главных коллизий «Fata morgana» дал М. Горький. И не повестью «Лето», как это кажется некоторым исследователям, а повестью «Мать». Два героя этой знаменитой повести — Андрей Находка и Павел Власов — ведут беседу о перспективах революции в деревне:

«— Да, Павел, мужик обнажит землю себе, если он встанет на ноги! Как после чумы — он все пожжет, чтобы все следы обид своих пеплом развеять...

— А потом встанет нам на дороге! — тихо заметил Павел.

— Наше дело — не допустить этого! Наше дело, Павел, сдержать его! Мы к нему всех ближе,— нам он поверит, за нами пойдет»¹.

В этой характеристике весь Хома Гудзь, как воплощение стихийной силы крестьянства, весь Марко Гуща, как воплощение руководящего и организующего начала в революции на селе. Тут разгадка глубоко скрытой симпатии автора не только к Марку Гуще, но и к Хоме Гудзю.

Выше уже говорилось, что развитие Хома, как характера, показано не в бытовом, а в психологическом плане. Логика внутреннего развития героя подсказывала писателю необходимость сосредоточить главное внимание на том, как и почему в душе всеми презираемого наймита взбунтовался Человек. Бунт Хома.— это прежде всего бунт Человека с большой буквы, это осознание батраком своего человеческого достоинства, осознание права называться человеком. Ленинская идея революционного союза рабочих и крестьян выходит из гуманистического принципа в подходе к массе трудящегося крестьянства. Марко Гуща, призванный осуществлять руководящую роль в крестьянском движении, как раз и является носителем этого гуманистического

¹ М. Горький, Собр. соч. в тридцати томах, т. 7, Гослитиздат, М. 1950, стр. 320.

принципа. Здесь точка максимального сближения двух сил революции — рабочих и крестьян, воплощенных в образах Марка Гущи и Хома Гудзя.

Но есть в идейно-эстетической и этической концепции «*Fata morgana*» иные, более глубокие связи с повестью Горького «Мать». Идея революции морально возрождает человека, очищает его от эгоизма, возносит в нем все благородное, истинно человеческое. Вспоминается, как внутренне и внешне изменился молодой сормовский рабочий Павел Власов, став революционером, какое внутреннее воскресение произошло с его матерью — Ниловной. Не этого ли искал Коцюбинский и в повести Горького «Лето»? Ведь образы деревенских революционеров в ней — лесничего Косякова, Досекина, Шипигусева и др. — как раз и отличаются каким-то особенным нравственным благородством.

Теперь вспомним, какое нравственное воздействие имел Марко Гуща на деревенскую бедноту. Он приобщил молодежь к коллективному труду. Как-то само собой в деревне перевелись пьяные дебоши, драки, вражда. Молодежь взялась за книгу. «Даже старики хвалили Гущу», — подчеркивает Коцюбинский. Идея революции возродила передовую молодежь деревни прежде всего *морально*. То, что для деревенской девушки до сих пор было главным в жизни,

вернее, целью ее жизни,— выгодно выйти замуж за «хозяйского сына»,— для Гафийки потеряло всякую цену. Она отдает предпочтение Марку перед Прокопом потому, что Марко видит далеко, мыслит широко. Красное знамя, с такой любовью вышитое ею, становится символом ее личного счастья.

Создавался пресловутый «треугольник»: Марко — Гафийка — Прокоп. Какой-нибудь современник Коцюбинского, подверженный соблазнам модернизма, сотворил бы на его основе одну из банальных «драм», в которой общественный долг гражданина отступает под натиском звериного, эгоистического, будто бы извечно живущего в человеке. Коцюбинский далек от этого. Прокоп любит Гафийку. Даже женитьба на Марии не угасила его глубокого чувства к ней. Но писатель закрывает все возможности для развития чуждой ему коллизии. Мария была хорошей женой и товарищем мужа по революционной работе среди крестьян. Недовольству Прокопа неоткуда взяться. Любовь к Гафийке теряет всякий смысл перед величием тех задач, которые ставила революция в деревне. На этой идее облагораживающего влияния революции на моральную стойкость человека построена знаменитая сцена своеобразного «отчета» Прокопа перед громадой в его смертный час. Вот почему для Гафийки, пораженной насильственной смертью отца, но

исполненной светлых надежд на будущее, в небесном аквариуме играют звезды, как золотые рыбки.

На этом контакт Коцюбинского как создателя повести «*Fata morgana*» с Горьким и заканчивается. С этой точки зрения «*Fata morgana*» стоит между двумя повестями Горького — «Мать» и «Лето», как часть великой трилогии революции, созданной двумя соратниками по борьбе. Во всем остальном Коцюбинский остается совершенно оригинальным художником, мало чем напоминающим Горького, настолько своеобразным, что этого не могли не заметить современники, а среди них в первую очередь сам Горький.

Эпоха, породившая «*Fata morgana*», отошла в прошлое. О ней молодежь наша знает только из книг. Но мир суровой революционной героики масс, созданный Коцюбинским, продолжает жить и волновать читателя. В наше время кто бы ни брался изучать эпоху первой революции — ученый ли историк, художник или рядовой читатель, — не сможет обойтись без «*Fata morgana*». Ученый — потому, что в повести о революции в деревне сказано больше, нежели во многих исторических трудах того времени. Художник — потому, что в «*Fata morgana*» с особенной силой проявился новаторский талант Коцюбинского, его высокое мастерство, и еще потому, что именно

в этом своем произведении Коцюбинский — друг и соратник М. Горького — выступил как зачинатель социалистического реализма в украинской литературе предоктябрьской эпохи. Наконец, читатель — потому, что, знакомясь с этим необычайным произведением искусства слова, он получает не только живое представление о революционном подвиге масс, он получает истинное эстетическое наслаждение.

Влияние Коцюбинского на развитие украинской советской прозы огромно. Такие талантливые ее представители, как А. Головка, Ю. Яновский, О. Гончар и М. Стельмах, не говоря уже о молодых прозаиках, являются прямыми продолжателями новаторских традиций Коцюбинского. Эпоха революции 1905—1907 годов привлекала внимание художников и в советское время. Ей посвящены такие выдающиеся произведения украинской советской прозы, как «Мать» А. Головка и «Хлеб и соль» М. Стельмаха. Но появление этих оригинальных по замыслу и исполнению повестей не заслонило исторического и художественного значения «*Fata morgana*». Она продолжает оставаться самой беспокоящей книгой на полках наших библиотек, как будто создал ее не писатель предреволюционной эпохи, а наш современник.

Петр Колесник

«Fata morgana»

М. КОЦЮБИНСКОГО

Редактор *Е. Мельникова*

Художественный редактор *Г. Андропова*

Технический редактор *З. Евдокимова*

Корректор *М. Доценко*

Сдано в набор 30/VI 1964 г.
Подписано к печати 15/VIII 1964 г.
A02196. Бумага $70 \times 90 \frac{1}{32} = 4$ печ. л.
4,68 усл. печ. л. 3,89 уч.-изд. л. Ти-
раж 6000 экз. Заказ 313. Цена 16 коп.

Издательство

«Художественная литература»

Москва, Б-66, Ново-Басманная, 19

Полиграфкомбинат им. Я. Коласа

Государственного комитета

Совета Министров БССР по печати,

Минск, Красная, 23.

ВЫШЛИ ИЗ ПЕЧАТИ

Г. Бялый, Роман Тургенева «Отцы и дети»

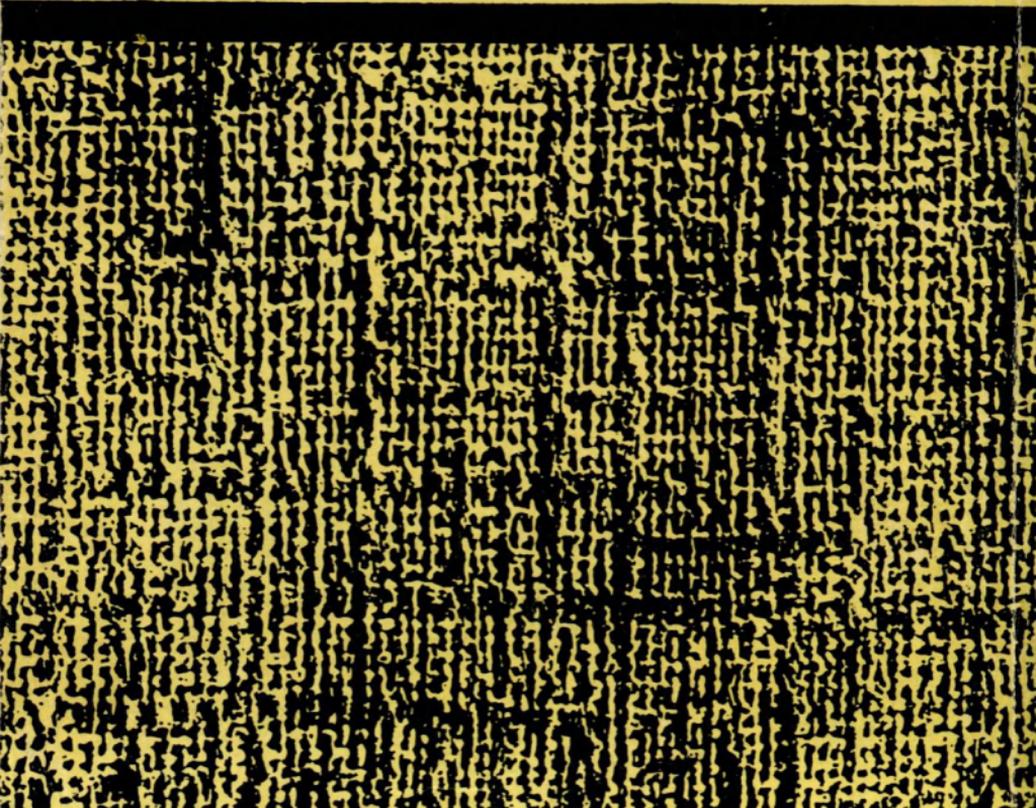
Б. Костелянец, «Педагогическая поэма» А. Макаренка

А. Федоров, Язык и стиль художественного произведения

М. Рыльский, «Кобзарь» Тараса Шевченко

И. Верцман, «Гамлет» Шекспира

С. Артамонов, Франсуа Рабле



ПЕТР КОЛЕСНИК

«Fata
morganata»

М. КОЦЮБИНСКОГО

