

НЕКОТОРЫЕ ПРОБЛЕМЫ МЕТОДА И МАСТЕРСТВА ПИСАТЕЛЕЙ

(сборник литературных кафедр)

НЕКОТОРЫЕ ПРОБЛЕМЫ МЕТОДА И МАСТЕРСТВА ПИСАТЕЛЕЙ

(сборник литературных кафедр)

Редактор тома доцент *Н. А. Антропьянский*

Ф. З. КАНУНОВА

К ЭВОЛЮЦИИ СЕНТИМЕНТАЛИЗМА Н. М. КАРАМЗИНА («МАРФА ПОСАДНИЦА»)

Последняя повесть Н. М. Карамзина «Марфа Посадница» привлекала к себе большее внимание исследователей, чем многие другие произведения писателя¹. Литературоведы справедливо усматривают в «Марфе Посаднице» окончательно сложившиеся к началу 800-х годов монархические убеждения Карамзина. Политический конфликт повести рассматривается как борьба между Иоанном или его «первым послом» князем Холмским, убежденным сторонником самодержавия, и Марфой Борецкой, страстной поборницей новгородской «вольницы», идеи республиканского образа правления. Этим писатель откликнулся на остро волновавший общественность его времени вопрос о социально-политической структуре государства.

Вместе с тем почти все исследователи «Марфы Посадницы» указывают на противоречивость позиции Карамзина, как «верного подданного царя русского» и «республиканца в душе» одновременно. Наконец, совершенно правильно отмечалось в литературе о Карамзине, что трактовка падения Новгородской республики явно соотносилась с современностью, «спроецирована на события французской революции».

При всей справедливости приведенных положений о «Марфе Посаднице» бросается в глаза некоторая односторонность исследователей в отношении к последней повести Карамзина. Чаще всего изучение ее велось с целью выявления политической концепции писателя. При этом некоторые очень важные вопросы эстетики Карамзина, эволюции его художественного метода оставались в стороне.

Вместе с тем нельзя считать достаточно осмысленной и изученной даже общественно-политическую концепцию повести. Возникает, например, законный вопрос, почему в произведении, основой общественно-политической концепции которого является утверждение идеи самодержавного правления, на первый план выведена страстная республиканка, гордая дочь Новгорода, Марфа Посадница. Почему автор, который не устал как историк, публицист, дворянский идеолог доказывать спасительность для России и других стран (например, для Фран-

¹ См. Ю. М. Лотман. Пути развития русской прозы 1800—1810-х годов. Ученые записки ТГУ, IV, 1961, стр. 32—33.

Е. Н. Купреянова. От сентиментальной повести к роману. История русского романа. Т. I, М., 1962, стр. 79—81.

В. Н. Федоров. «Историческая повесть Н. М. Карамзина «Марфа Посадница». Ученые записки Московск. городского пед. института имени В. П. Потемкина, т. IXVII, вып. 6, стр. 109—131 и др.

ции) единодержавной власти, позволил вдруг «разыграться» в себе «новгородской крови»?

Исследователи объясняют это, как указывалось, противоречивостью мировоззрения Карамзина, тем, что в период создания «Марфы Посадницы» «сочувственное отношение Карамзина к республиканским идеалам еще окончательно не исчезло, а либеральное возбуждение, паступившее в начале царствования Александра I, усугубило эти увлечения писателя²». Однако у нас нет оснований преувеличивать республиканские симпатии писателя, который был убежденным защитником самодержавия³.

Одной из главных идей «Марфы Посадницы» является важнейшая для Карамзина мысль о неизбежной трагической обреченности свободолюбия и поборников свободы, о трагической бессмысленности жертвы Марфы Борецкой. Эта идея теснейшим образом связана с раздумьями Карамзина о результатах французской революции, проблемы которой постоянно освещались на страницах «Вестника Европы»⁴. Об этом же говорил Карамзин и в своем «Историческом похвальном слове Екатерине II». «Мое сердце не менее других воспламеняется добродетелью великих республиканцев, но сколь кратковременны блестящие эпохи ее?» И далее, говоря о неизбежной трагической участи «великодушных друзей свободы», Карамзин приводил «разительные» для него примеры: «Чье сердце не обливается кровью, воображая Мильтиада в темнице, Аристиду, Фемидокла в изгнании, Сократа Фокиана, пьющих смертную чашу, Катона самоубийцу и Брута, в последнюю минуту жизни уже не верящего добродетели»⁵ (VIII, 40). Аналогична и судьба Марфы.

Карамзин идеализирует Марфу, лишает ее малейших, самых незначительных недостатков, сознательно отступает от исторической правды, которая была хорошо известна ему, для того, чтобы вопрос о неминуемом крахе «великой республиканки» поднять на принципиальную высоту.

Марфа Борецкая у Карамзина пожертвовала всем во имя свободы Новгорода, и в конце повести, когда иссякли силы сопротивления новгородцев, а «разбитый образ Вадимов... лежал во прахе», она усомнилась в правильности своей жертвы. Народ оставил Марфу и пошел за Иоанном, на чьей стороне была сила и исторический разум. Это явилось трагической развязкой, духовным кризисом Марфы. «Заклученная в доме своем (Марфа) слышала звон колокольный и громкие восклицания: «Да здравствует государь всея России и великого Новограда!..» «...Давно ли сей народ славил Марфу и вольность? Теперь он увидит кровь мою и не покажет слез своих... происшествия новые скоро займут всю душу его, и только слабые, хладные следы бытия моего останутся

² В. И. Федоров, Указ, соч., стр. 110. Подч. нами — Ф. К.

³ В «Историческом похвальном слове Екатерине» Карамзин писал: «Монархия прежде всего определяет образ правления в России — самодержавный... Только единая, неразделенная державная воля может блюсти порядок и согласие между частями столь многосложными и различными... (VIII, 39). Сораждане! признаем в глубине сердца благотельность монархического правления и скажем с Екатериною: «Лучше повиноваться законам под единым властелином, нежели угождать многим» (VIII, 41).

⁴ В первом всеобщем обозрении Карамзин пишет: «Несмотря на имя и некоторые республиканские формы своего правления, Франция есть теперь в самом деле не что иное, как истинная монархия... Французы хотели прежде мечтательного равенства, которое делало их всех равно несчастными: теперь, разрушив мечты... уничтожив вредную для Франции демократию, монарх-консул оправдывает дело судьбы, которая вознесла его из праха на такую степень величия, «Вестник Европы», I, 1802, стр. 78.

⁵ Далее Карамзин уточняет свою мысль: как людям надлежит быть ангелами, или всякое многосложное правление, основанное на действии различных волей, будет вечным раздором, а народ несчастным орудием некоторых властолюбцев... (VIII, 40).

в преданиях суетного любопытства!» (VI, 244). Вся жизнь прошла мысленно перед взором Марфы, жизнь, исполненная героизма, великих дел, жертвенности. И в первый раз Марфа усомнилась в правильности такой жизни, в оправданности своих многочисленных жертв. «Я могла бы наслаждаться счастьем семейственным, удовольствиями доброй матери, богатством, благотворением, всеобщего любовью, почтением людей и — самую нежную горестию о великом отце твоём; но я все принесла в жертву свободе моего народа: самую чувствительность женского сердца — и хотела ужасов войны, самую нежность матери — и не могла плакать о смерти сынов моих! ... Тут в первый раз глаза Марфы наполнились слезами раскаянья» (VI, 245).

И хотя Марфа овладевает собою и с высоко поднятой головой идет на эшафот, драматизм приведенной сцены во многом определяет собою идейное звучание повести.

Монархизм и консерватизм Карамзина проявились не столько в том, что он показал законную победу Ивана III над новгородцами, сколько в том, что писатель из всех сил стремился показать историческую обреченность и трагическую бессмысленность жизни страстной республиканки Марфы Посадницы.

Высокие идеалы Марфы раздавлены неумолимой силой исторического закона, поэтому героиня Карамзина вызывает сочувствие и является фигурой трагической.

Однако анализом общественно-политических взглядов автора не исчерпывается историко-литературное значение последней повести Карамзина.

Большой интерес представляет собою повесть с точки зрения выраженных в ней эстетических воззрений писателя.

Как уже указывалось нами, исключительно большое место в эстетике писателя занимает проблема идеального^{6а}. Карамзин не устает повторять (и в период издания «Вестника Европы» эти взгляды оформились окончательно), что главная задача писателя — внушить своим читателям высокое представление о прекрасном. Искусство, по мнению Карамзина, должно формировать душу человека, делать ее возвышеннее и тоньше, изящнее, а вместе с тем улучшать и украшать жизнь. Писатель, по мнению Карамзина, должен заботиться не столько о правдивой передаче событий материальной жизни (это вовсе и не обязательно), сколько создавать настроение, настраивать душу человека на высокий лад, внушать представление о прекрасном, непреодолимую тягу к нему: «Великое искусство, — говорит Карамзин, — потрясает сердца наши». Еще в период издания «Московского Журнала» Карамзин, сравнивая задачи историка, указывал на специфику творческого отношения последнего к явлениям действительности.

«Историк, — пишет Карамзин, — должен описывать все, как оно было, не думая о впечатлении, которое сделает в читателе описыванием. Поэт же совершенно не обязан следовать во всем действительности, но зато он должен «производить определенное действие... радость или горечь»⁶. Это может служить своего рода авторским комментарием к «Марфе Посаднице». Как историк Карамзин скажет о «Марфе Посаднице» совсем иначе, чем как писатель. В VI томе «Истории Государства Российского» Марфой движет во всем одно честолюбие, хитрость, велееречие, знатность, богатство и роскошь», они «доставили ей способ действовать на правительство». Карамзин тогда отка-

⁶ Московский журнал, ч. III, 1891, стр. 100.

^{6а} см. Ученые записки Томского госуниверситета, 1963, № 45, стр. 4—28.

жется от идеализации Марфы, покажет ее как изменницу, вступившую в сговор с Польшей и Литвой. В повести же Марфа лишена корысти и честолюбия, она верная патриотка, с возмущением отвергающая помощь Казимира⁷. В. И. Федоров объясняет эту разницу в трактовке Марфы тем, что «писатель в это время (в период создания VI тома «Истории» — Ф. К.) уже прочно укрепился на самодержавно-охранительных позициях». Нам же представляется, что дело не столько в поправлении Карамзина, сколько в принципиальной разнице (для него) задач историка и писателя.

В своей статье «О случаях и характерах в российской истории, которые могут быть предметом художеств» Карамзин прекрасно определяет принципы отношения художника к историческому материалу. Здесь он говорит об огромном нравственно-эстетическом и патриотическом воздействии исторических сюжетов; художнику, по мнению Карамзина, нужно выбирать такие исторические сюжеты, которые помогли бы раскрыть интересующее его историческое лицо как яркий и индивидуальный характер. В истории Карамзин ищет черты высокой человечности, идеальное начало. При этом меньшее внимание уделяет Карамзин объективной исторической истине, которая у писателя в большой мере подчинена субъективным чувствам художника.

Карамзин совершенно сознательно идеализирует Марфу Борецкую, стремясь нарисовать героический и драматический характер славной российской патриотки. О важности создавать подобные образы, которые бы питали «любовь к отечеству и чувство народное»⁸, он говорит многократно. Этот принцип нравственно-психологического, эстетического отношения к истории был характерен и для первой «исторической» повести Карамзина «Наталья, боярская дочь». Однако между последней и «Марфой Посадницей» имеется существенное различие.

Усиление объективно-эпических тенденций в творчестве Карамзина начала 800-х годов в значительной мере проявилось и в последней исторической повести. Центральное место в ней занимает не сентиментальная любовь, а героико-патриотическая деятельность Марфы, ее свободолюбивый, страстный, волевой характер. Последний раскрывается в связи с конкретными историческими событиями. И хотя Карамзин далеко не во всем следует исторической правде, сюжет повести несравненно конкретнее и реальнее, чем в «Наталье, боярской дочери». Карамзин рассказывает о событиях, действительно имевших место в истории (например, военный поход Ивана III против Новгорода 1477 г. и битва при реке Шелоне). Сам писатель в предисловии сообщает, что все главные происшествия «согласны с историей». Прекрасное знание русской истории, изучение «летописей» и «старинных песен» дает себя знать в повести Карамзина. У писателя проявилась определенная трезвость взгляда на

⁷ М. П. Погодин в своей трагедии «Марфа посадница Новгородская», М., 1830, находился под определенным влиянием Карамзина, однако его Марфа значительно отличается от карамзинской. Погодин, по-иному ставя проблему новгородской вольницы, делает акцент на образе Иоанна. Сама Марфа лишена у Погодина поэтичности и идеальности карамзинской героини. Психологическая разработка Марфы у Погодина тоже несравненно беднее, чем у Карамзина. Пушкин, в целом положительно отнесшийся к трагедии Погодина, ценил в ней больше всего именно образ Иоанна, указав при этом, что Иоанн «уже начертанный Карамзиным, во всем его грозном и хладном величии» — речь, конечно, идет об «Истории Госуд. Российского». Изображение Марфы и новгородцев, очевидно, не во всем импонировало Пушкину. Во всяком случае, не удовлетворенный сценой между Иоанном и вымышленным Борецким, он, между прочим, писал: «Изменник не говорил бы уже вольным языком новгородцев». Психологический рисунок Марфы у Карамзина, язык новгородцев несравненно более выдержанны. См. Пушкин, АН СССР, т. VI, 1958, стр. 219—220.

⁸ Сочинения Карамзина, т. VII, СПб, 1834, 236. Все ссылки на тексты Карамзина даются по этому изданию.

сущность народовластья в Новгороде. Если он не мог вскрыть классовую структуру феодальной Новгородской республики, то во всяком случае делает целый ряд метких наблюдений, характеризующих классовые противоречия в Новгороде. (Вспомним слова князя Холмского: «Вольность!.. но вы также рабствуете. Народ! Я говорю с тобой. Бояре честолюбивые, уничтожив власть государей, сами овладели ею. Вы повинуетесь... но только не священной крови Рюрика, а купцам богатым...» (VI, 192).

Эпичность повествования усиливается за счет введения народных сцен. Впервые у Карамзина показан народ, в изображении которого проявилась идейная слабость Карамзина. Народ для него огромная сила, но слепая, нуждающаяся в постоянной узде. «Народ всегда повиноваться должен». Вольнолюбивые идеалы, по мнению Карамзина, в глубине души чужды народу. Он без особенных мук предает Марфу и идет за Иваном III. Это объясняет Карамзин историческим разумом русского самодержавия, а отнюдь не народа. Однако сам факт обращения писателя к народу, как к огромной исторической силе, был значительным и способствовал усилению «объективного» начала в его творчестве.

Таким образом, несмотря на идейную ограниченность Карамзина, на четко проявившуюся дворянскую позицию писателя во всех вопросах, «Марфа Посадница» — повесть, в которой несравненно больше, чем в «Наталье, боярской дочери», проявилось объективно-эпическое начало. Исторические события в ней играют роль не рамы и не фона для любовного сюжета, а тех конкретных обстоятельств, которые оказывают определенное воздействие на характер героя. Так, «диспут» с князем Холмским, активное участие в военных событиях, встреча с послом Казимира — во всех этих исторических событиях с различных сторон проявляется характер Марфы.

Любовный сюжет, как таковой, занимает в повести незначительное место, хотя в силу сентиментальных традиций своего творчества Карамзин говорит о любви много. Так, любовь является побудительной причиной действия Марфы (так же, как и героев «Натальи, боярской дочери»), но сейчас она трактуется не в узко-сентиментальном, а в героическом, гражданско-патриотическом плане. Представление об идеальном у Карамзина расширяется, намечается определенная связь с декабристами и Пушкиным, хотя исходные мировоззренческие позиции принципиально иные.

У Карамзина сейчас значительно меняются представления о человеке. Последний рассматривается не в узком мире интимных чувств и отношений, а в связи с большими историческими событиями. Особенную остроту, как указывалось, приобретает сейчас для Карамзина проблема характера. Если в повести 90-х годов на строение, то сейчас характер определяет собою квинтэссенцию художественного произведения, выражает идеальное начало в искусстве. Интересен в этом отношении отзыв Карамзина о Сумарокове. «В трагедиях своих,— пишет Карамзин,— он старался более описывать чувства, нежели представлять характеры, в их эстетической и нравственной истине... называя героев своих именами древних князей русских, не думая соотнобразять свойства, дела и язык их с характером времени» (VII, 316—317).

Это в определенной мере относилось к самому Карамзину, который к проблеме характера обратился лишь на новом, наиболее зрелом этапе своего творчества, после «Аглаи». По-разному проявляется новая тенденция в «Юлии», «Чувствительном и холодном», «Рыцаре нашего времени».

В «Марфе Посаднице» Карамзин попытался решить эту проблему на историческом материале. Характер исторического лица Карамзин трактует как определенную нравственно-психологическую индивидуальность, обусловленную в большой мере «чудесной силой натуры», но вместе с тем «созданную обстоятельствами времени и в свою очередь влияющую на них. В статье «Исторические воспоминания и замечания на пути к Троице» Карамзин писал: «Мы, слава Богу! Живем в такие времена, в которые можем и должны рассуждать, изъясняем характер человека делом, а дело — характером человека» (IX, 212). Говоря об огромном эстетическом и нравственном воздействии произведений искусства, он связывает теперь это прежде всего с умением художника создавать яркие, эмоционально-воздействующие характеры. Своей нравственно-психологической трактовкой исторического характера, в котором главным образом подчеркивается национально-патриотическое, героическое начало, Карамзин близок романтикам. Это с особенной очевидностью проявится в русской литературе после Отечественной войны 1812 г.

Проблема национального исторического характера в повести решается прежде всего на образе Марфы Борецкой. Карамзин создает яркий, героизированный, иногда в высоком классицистическом плане, но лишенном рационалистического схематизма, образ. Марфа у Карамзина — «чудная женщина, которая умела овладеть народом и хотела... быть Катонем своей республики». И хотя в предисловии издатель говорит, что «автор видел в Марфе только страстную, пылкую, умную, а не великую и не добродетельную женщину» — это не подтверждается самой повестью. Марфа занимает центральное место в повести, другие образы, даже такие важные как Иоанн и его поверенный князь Холмский, являются эпизодическими лицами.

Появившись впервые на страницах повести как активный защитник «Новгородской вольницы» на «диспуте» с князем Холмским, она очень убедительно, с подлинной страстью патриота «разбивает» все аргументы «первого посла Иоаннова» в пользу самодержавия. Основной пафос ее полемики — пафос вольнолюбия. «Будь всегда достойным свободы и будешь всегда свободным», — обращается Марфа к Новгороду.

На протяжении всей повести — Марфа неколебимая защитница новгородской свободы, во имя этой свободы она жертвует всем, что дорого женщине, за нее она погибает: «Если Новограду должно погибнуть, то могу ли я думать о жизни своей»; — восклицает Марфа.

Величественная, «в златой одежде и в белом покрывале идет она на казнь, радуясь тому, что умирает «гражданкою новгородскою». «Не видно лица Марфы, но так величаво ходила она по стогнам, когда чиновники ожидали ее в Совет или граждане на Вече» (VI, 247). Сцена казни написана с высоким драматическим напряжением: «Не стало Марфы. Многие невольно вскрикнули от ужаса, другие закрыли глаза рукой». Не случайно, что речь Холмского со здравицей Иоанну народ встречает «глубоким безмолвием», большой исторический смысл которого поймет уже не Карамзин, а Пушкин.

Поставив в качестве основной проблемы проблему характера, Карамзин пытался дать ей в повести последовательное разрешение. Писатель не только сумел героизировать Марфу, представить крупным планом величественный образ «славной Россиянки» — он стремился объяснить ее характер.

С помощью неоднократно вводимых экскурсов в прошлое, Карамзин стремится раскрыть обстоятельства, оказавшие решающее влияние на характер Марфы; побудительные причины ее поступков и т. д.

Родилась Марфа «когда новгородцы разили немецких рыцарей и когда отец ее, храбрый Молинский, мечом своим указывал путь к их святому прапору. «Первый вопль был для нас гласом победы, — говорит Марфе прославленный новгородский старец, — финский волхв, живший тогда на берегу Невы, пророчествовал, что судьба твоя будет славна, но...» (VI, 215—216).

Не всегда Марфа была такой, какой она является в повести, со смелою твердостью председательствующая в Совете старейшин, гордо являющаяся на лобном месте «среди народа многочисленного, способная заставить умолкнуть тысячи, волнуемая своими речами народ, требующая войны во имя новгородской свободы. Детям Марфа рассказывает историю своей жизни. Было время, когда она жила лишь для супруга и семейства в тишине дома своего, боялась шума народного и только в храмы священные ходила по стогнам. Тогда Марфа не знала ни вольности, ни рабства «не знала, повинуюсь сладкому закону любви, что есть другие законы в свете, от которых зависит счастье и бедствие людей» (VI, 210).

Что же заставило Марфу так разительно измениться? Этот вопрос писатель поставил совершенно сознательно перед своей героиней. Главной причиной, побудившей Марфу измениться, явилась ее большая, неугасимая любовь к супругу, славному новгородскому патристу Исааку Борецкому, «который жил и дышал отечеством». Идя на смертный бой против врагов отечества, он взял с нее клятву превзойти великих жен славянских и «заменить Исаака Борецкого в народных советах... быть вечным врагом неприятелей свободы Новгородской... умереть защитницей прав ее» (VI, 211). Марфа дала эту клятву и сдержала ее. Любовь была побудительным началом и для героев всех повестей Карамзина 90-х годов. В этом отношении писатель остался верен основам своего сентиментализма, но сейчас любовь Марфы трактуется как большое гражданское, патриотическое чувство. Любовь к мужу и отечеству слились в душе Марфы. Она умеет подчинить личные чувства общественному долгу и даже пойти на многие жертвы ради последнего.

Несмотря на то, что образ Марфы наделен многими героическими чертами, роднящими ее с героями классицистической трагедии, Карамзин стремится не только психологически мотивировать поступки Марфы, вскрыть их «внутренние пружины», но и преодолеть рационалистический схематизм образа.

Уже предистория Марфы является своего рода мотивировкой сложности и противоречивости ее характера. Спокойной, сильной, волевой Марфе, подчинившей борьбе за новгородскую вольницу свою жизнь, свойственны тем не менее колебания и внутренняя борьба. Так, решившись выдать Ксению замуж за Мирослава, которого она перед этим назначает предводительствовать новгородцами в их решающей схватке с Иоанном, Марфа переживает много душевных страданий. Глядя на свою прелестную дочь, одетую в богатый наряд, Марфа с ужасом думает, что дочь ее может оказаться «жертвой, украшением для алтаря и смерти». И «долго не может она говорить, прижимая любезную, спокойную невинность к пламенной груди своей. Она дает волю слезам материнской горячности».

Самые противоречивые чувства нахлынули на нее, когда Марфа узнала об окончательном поражении Новгорода, о победе Иоанна и услышала здравицу народа в честь нового властителя. Вся жизнь Марфы, полная героизма, самоотвержения, пронеслась перед ее глазами, и боль, острая обида, непередаваемая горечь переполнили ее сердце. Марфа вдруг почувствовала себя слабой женщиной и «в первый раз глаза Мар-

фы наполнились слезами раскаяния». Однако Марфа берет себя в руки и, как указывалось, на казнь идет гордая, полная веры в свои идеалы. Карамзин пытается и здесь показать «противоречия сердца», эволюцию характера, что бесспорно, психологически обогащает образ, придает ему черты живого человека.

Иногда Карамзин нарочито снимает ореол величия с Марфы и превращает ее в преданную мать семейства, занятую своим домом, с любовью относящуюся к своим детям. Так, накануне грозной битвы новгородцев при Шелоне, определившей судьбу Новгорода, Марфа хочет побыть в кругу своей семьи: «Хотя в сей день, в последний раз да буду матерью, одна среди моего семейства» (VI, 208). «Марфа садится за стол с детьми своими, ласкает их, целует Ксению, и всю душу свою изливает в искренних разговорах» (209).

Карамзин стремится преодолеть прямолинейность в раскрытии и других характеров. Иоанн в повести показан не только грозным истребителем новгородцев, славнейших детей древней России, но и благородным, великодушным и даже сердечным (отношение его к Мирославу, которого он сам спас от смерти, и о гибели которого искренне скорбел). То же можно сказать и о князе Холмском, который не только объявляет войну новгородцам, но и искренне скорбит по поводу того, что «проливается славная кровь русская». Он не только является верным орудием Иоанна в казни Марфы, но и изумляется ее мужеству, твердости и великодушию. Вот, например, последний разговор Холмского и Марфы. «Холмский с угрозами начал ее допрашивать о мнимых тайных связях с Литвою. Посадница молчала и спокойно шила золотом. Видя непреклонную твердость ее, он смягчил голос и сказал: «Марфа! Государь поверит одному слову твоему...» Вот оно (ответствовала посадница): Пусть Иоанн велит умертвить меня, и тогда может не страшиться ни Ляты, ни Казимира, ни самого Новгорода!.. «Князь, благородный сердцем, вышел, удивляясь ее великодушию» (VI, 243—244).

Стиль «Марфы Посадницы» представляет собою новое явление по сравнению с сентиментальной повестью «Московского Журнала» и «Аглаи».

Современники Карамзина именно с повестью «Марфа Посадница» связывали новый период в творчестве писателя, приведший к созданию «Истории Государства Российского». «На нее, — писал М. Погодин о «Марфе Посаднице», — надо смотреть как на пробу пера, опыт перестроить струны на другой лад, взять тоном выше, что тогда считалось необходимым для истории, которая не терпела простоты»⁹. Действительно, по сравнению с повестями 90-х годов «Марфа Посадница» отличается «высоким» стилем, героикой. На этом основании некоторые исследователи Карамзина видели в ней преодоление сентиментализма и своеобразный поворот к классицизму. Нам представляется такой взгляд на последнюю повесть Карамзина неверным.

В стиле «Марфы Посадницы» наметилась общая тенденция эволюции творческого метода Карамзина и, прежде всего, стремление к объективному эпическому повествованию. Это проявляется и в настойчивом выдвижении проблемы характера. Однако несмотря на стремление преодолеть крайности субъективизма в творческом методе, писатель не смог достичь подлинной объективности уже в силу предвзятой, идеалистической концепции действительности. Метод Карамзина оставался в основе субъективным и если говорить об эволюции Карамзина, то видеть ее нужно в развитии его творчества от сентиментализма к романтизму.

⁹ М. П. Погодин. Н. М. Карамзин по письмам и воспоминаниям современников. М., 1866, стр. 213.

Стиль «Марфы Посадницы» отличается своей приподнятостью, нарочитой идеализацией и героизацией образов. Писатель использует некоторые черты высокого классицистического стиля, подчиняя их своей сентиментально-романтической системе.

Самое главное, что было характерно для классицизма — рационализм в отношении к человеку в искусстве, неприемлем для Карамзина. Движущей пружиной поступков Марфы, как указывалось, является ее любовь к погибшему за новгородскую республику супругу. Это для писателя и служило глубокой психологической мотивировкой своеобразного «женского» героизма Марфы, роднящего ее с другими «славными россиянками». «Так Ольга любовью к памяти Игоря заслужила бессмертие; так Марфа будет удивлением потомства» (VI, 212). В Марфе нет слепого подчинения долгу, подобно классицистическим героям. Напротив, утверждает Карамзин, движущим началом в ее жизни является чувство.

Вообще нужно отметить, что если Холмский и Иоанн у Карамзина носители разумного государственного начала, то Марфа выражает — пылкое, горячее свободолюбивое чувство патриотки, не мыслящей жизни без свободы своего отечества. Поэтому писатель находит различные средства для характеристики каждого из двух лагерей, изображенных в повести, — лагеря защитников самодержавного правления во главе с Иоанном и новгородцев, поборников республиканской свободы. Это проявляется уже в описании «диспута» между князем Холмским и Марфой. Холмский — носитель государственного рационализма. Он «муж благоразумный и твердый — правая рука Иоаннова в предприятиях воинских. Око его в делах государственных... велеречивый в Совете... Боярин Иоаннов является на Вадимовом месте с видом гордым, перепоясанный мечом и в латах» (VI, 178).

Совершенно иной вид Марфы, по-иному говорит о ней автор, в ее характеристике преобладают не рационально-описательные, а эмоционально-выразительные средства. Она входит на железные ступени тихой и величавой, взирает на бесчисленное собрание граждан и безмолвствует... Важность и скорбь видны на бледном лице ее... Но скоро осененный горестью взор блеснул огнем вдохновения; бледное лицо покрылось румянцем и Марфа вещала (VI, 184). Несмотря на заметную приподнятость тона (использование высокой славянской лексики — *вещала*) портрет Марфы явно психологизирован.

Подобным же образом различается речь Марфы и Холмского. Вот выступление последнего на диспуте:

«Народы дикие любят независимость, народы мудрые любят порядок: а нет порядка без власти самодержавной». Так разумно и широко-вещательно в форме четкого силлогизма говорил «первый посол Иоанна».

Речь Марфы иная, она эмоционально окрашена, поэтична, страстна: «Вадим! Вадим! Здесь лилась священная кровь твоя: здесь призываю небо и тебя во свидетели, что сердце мое любит славу отечества и благо сограждан, что скажу истину народу Новгородскому и готова запечатлеть ее моею кровью» (VI, 185). «Потомки славян великодушные! вас называют мятежниками!.. За то ли, что вы подняли из гроба славу их?» Марфа говорит о свободе, как великом человеческом благе, об удивительной силе признательности, от важности свободных людей (VI, 191).

«Могут ли все сокровища мира, — спрашивает Марфа, — заменить вам любовь сограждан вольных? (VI, 196). Речь Марфы, если и уступает

в «разумности» речи Холмского, то несравненно эмоциональнее, порывистее ее. Вольность, поборницей которой выступает Марфа, трактуется прежде всего как высокое нравственное чувство, являющееся, с точки зрения Марфы, необходимым условием подлинной человечности. Вот почему «только души свободные могут быть признательными: рабы повинуются и ненавидят». Только свободные могут истинно любить, только свободные могут быть отважными и т. д. Этим очевидно объясняется тот факт, что для изображения Новгорода, стихии его свободолюбия Карамзин постоянно делает акцент на чувствах новгородцев, говоря об их патриотизме как о высоком человеческом порыве.

Карамзин психологизирует батальные сцены, все время противопоставляя два лагеря. «Воины Иоанновы стояли твердые и непоколебимые: новгородские стремились на них как бурные волны. Одни сражались за честь, другие за честь и вольность (VI, 225). ...Опытность, хладнокровие мужества и число благоприятствовали Иоанну; пылкая храбрость одушевляла новгородцев, удвояла силы их, заменяла опытность (VI, 233).

Или: «Имя великого князя произносилось с торжеством, имя вольности и Марфы с радостным криком победителей» ... «Как Иоанн величием своим одушевлял легионы московские, так Марфа в Новгороде воспала умы и сердца» (VI, 234).

Слог повести, особенно там, где речь идет о новгородцах, эмоционально-приподнятый; если он отличается от сентиментального стиля повестей 90-х годов, то еще больше он отличается от стиля русской классицистической прозы. Это тот же открытый Карамзиным легкий, выразительный эмоционально окрашенный язык, но, как правильно указал Погодин, взятый «на тон выше» в связи с героико-драматической темой повести и совершенно лишенный сентиментальной жеманности и манерности. Сам Карамзин, говоря в предисловии, что в основу повести он положил старинный манускрипт, подчеркивает, что он исправил «слог его, темный и невразумительный» (VI, 175). То есть, если Карамзин, исходя из определенных соображений (может быть, тактических) не хотел выдавать повесть за свое собственное сочинение, то язык ее он объявил своим. Несмотря на элементы классицистического стиля, в повести «Марфа Посадница» Карамзин широко использует открытый им поэтический слог с явным преобладанием эмоционально-выразительных средств языка: поэтические сравнения, метафоры, ритмическая организация речи, торжественная периодичность.

Достаточно вспомнить взволнованное начало повести: «Раздался звон вечевоего колокола, и вздрогнули сердца в Новгороде», которые, по свидетельству современников, «вся молодежь твердила наизусть»¹⁰).

Характерной чертой стиля «Марфы Посадницы», свидетельствующей о наличии в произведении романтических черт, является часто используемая автором романтическая символика. Так, роль символа свободы и свободолюбия играет вечевой колокол. Упоминание о колоколе появляется в самые ответственные моменты развития действия. Когда, например, князь Холмский потребовал возвращения клятвенных грамот и объявил войну Новгороду, «...раздался треск и гром по великой площади ... земля колеблется под ногами ... и все с ужасом видят, что высокая башня Ярослава... пала с Вечевым колоколом и дымится в своих развалинах... Всю ночь при свете факелов трудились новгородцы, «чтобы отрыть колокол» и повесить его на другой башне. «Народ хотел слышать священный и любезный звон его».

¹⁰ М. П. Погодин, цитир. соч., ч. 2, стр. 15.

Бся эта сцена символизирует грядущее неминуемое падение новгородской вольницы и вместе с тем воинственный дух народа, готовность сделать все, чтобы звон колокола радовал сердца сограждан.

Большую символическую роль играет образ вечового колокола и в драматическом обрамлении повести. Начало повести: «Раздался звон вечового колокола и вздрогнули сердца в Новгороде». И конец: «Вечовой колокол был снят с древней башни и отвезен в Москву: народ и некоторые знаменитые граждане далеко провожали его. Они шли за ним с безмолвною горестью и слезами, как нежные дети за гробом отца своего» (VI, 249). В повести имеются и другие символы. Так символично рождение Марфы «в стане воинском под звуки оружия (VI, 185). Символична тайна рождения Мирослава (он был найден в пеленках на железных ступенях Вадимова места)» (VI, 201). Романтическая символика исполнена у Карамзина глубокого психологического смысла и сближает его стиль со стилем романтической прозы.

Таким образом, в «Марфе Посаднице», так же, как в «Рыцаре нашего времени» и других художественных произведениях Карамзина, напечатанных в «Вестнике Европы», подводится определенный итог его прежним эстетическим исканиям и намечаются черты нового стиля.

Тема Новгородской вольницы приобретет широкое распространение в прогрессивной русской литературе. Марлинский, Пушкин, Лермонтов и др. обратятся к этому «притягательному» периоду русской истории, по-разному используя его революционную символику.

Сделанное в этом отношении Карамзиным не пройдет бесследно для дальнейшего развития русской исторической беллетристики.

В. Д. МОРОЗОВ

НЕКОТОРЫЕ ПРОБЛЕМЫ ЭСТЕТИКИ РОМАНТИЗМА В ОСВЕЩЕНИИ А. И. ГЕРЦЕНА

В задачу данной статьи входит рассмотрение малоизученного в литературоведении вопроса об отношении А. И. Герцена к консервативному романтизму, отдельные стороны эстетики которого получили критическое освещение в ряде интереснейших высказываний писателя 30-х — 40-х годов. Статья «Гофман» и переписка с Н. А. Захарьиной, относящиеся к романтико-идеалистическому периоду развития Герцена, отражают его увлечение такими представителями западноевропейского и русского романтизма, как Гофман, Тик, Новалис, Ж. Поль, Жуковский, творчество которых являлось в то время для Герцена источником непосредственного эстетического переживания. Элемент критики их произведений хотя и наличествует, но выражается еще в противоречивой форме. В 40-е годы, когда романтическое мировоззрение было преодолено и Герцен совместно с Белинским выступил с обоснованием реалистического творчества, вопрос о консервативном романтизме получил особенную остроту и решался уже как историко-литературный, имеющий важнейшее значение для судеб идейно-эстетического развития художественной литературы. Новый взгляд Герцена-реалиста на консервативный романтизм отразился прежде всего в «Дилетантах-романтиках» и «Капризах и раздумье». Вместе с тем, рассматривая проблему романтизма в наследии Герцена, наряду с требованием учета эволюции, важно помнить еще об одном обстоятельстве: термин «романтизм» используется Герценом только в значении «консервативный романтизм» (в современном понимании), что являлось характерной особенностью всей критики того времени. В этом плане Герцен, Белинский, Чернышевский и Добролюбов имеют много общего с Марксом. Как показал Г. Фридлендер в своем капитальном труде «К. Маркс и Ф. Энгельс и вопросы литературы», термин романтизм «нередко имел в устах Маркса не столько эстетический, сколько более широкий историко-философский — и притом отрицательный — смысл, так что его без существенных оговорок нельзя отнести к той ветви романтической поэзии начала и середины XIX века, которая питалась пафосом революционной и национально-освободительной борьбы этой эпохи»¹.

Одной из наиболее существенных черт, присущих романтизму вообще, но с наибольшей рельефностью выступающей в консервативном романтизме, революционно-демократическая эстетика считала бесконечное стремление к таинственному, непостижимому идеалу. Так, Белинский подчеркивал, что отличительным признаком поэзии Жуковского, как и всей романтической поэзии, является то, что она «вечно стремится, ни-

¹ Г. Фридлендер. К. Маркс и Ф. Энгельс и вопросы литературы. М., 1962, стр. 442.

когда не достигая, вечно спрашивает самое себя, никогда не давая ответа»². Н. А. Добролюбов в характеристику романтизма включал «стремление к чему-то неведомому, надежду на успокоение там, в заоблачном тумане»³. У Герцена эта специфическая черта романтизма настойчиво отмечается как в 30-е, так и в 40-е годы. В статье «Гофман» он сочувственно цитирует немецкого романтика: «Музыка есть искусство наиболее романтическое, ибо характер ее — бесконечность. Музыка Бетховена действует страхом, ужасом, испуганием, болью и раскрывает именно то бесконечное влечение, которое составляет собственно сущность романтизма»⁴. В 40-е годы в «Дилетантах-романтиках» писатель также скажет, что «главный характер романтизма выражается сердечным стремлением куда-то, непременно грустным, потому что *там* никогда не будет *здесь*» (т. 3, 36).

Естественно, что само по себе «сердечное стремление» присуще и революционному романтизму: романтический метод, в основе своей субъективный, предполагает выражение в произведении внутреннего мира самого художника, — и не случайно высказывание Герцена заканчивается цитатой из Шиллера. Но нет сомнения в том, что и Герцен, и Белинский, и Добролюбов имели в виду консервативный романтизм. Общность основных принципов воплощения идеала в различных течениях романтизма не мешала им видеть характерные моменты как в самих идеалах революционных и консервативных романтиков, так и в отдельных деталях их художественного выражения, не говоря уже о противоположности общественно-политического содержания тех и других. В связи с тем, что социально-политические позиции революционных романтиков и идейное звучание их творчества в общем соответствовали тенденциям реального исторического развития, идеал, поскольку в нем было и верно «угаданное», приобретал в какой-то степени и объективный смысл. Это не означает, что он вырастал на основе действительности, но его отрыв от нее во многом объяснялся уродливостью и бесчеловечностью буржуазных общественных отношений, революционное отрицание которых во имя новых, будущих форм жизни обязательно отражалось в идеале. Представители консервативного романтизма тоже хорошо осознавали несовершенство буржуазного общества, но место революционного пафоса заняла у них идеализация добуржуазных форм жизни, мистическое созерцание «высшего совершенства», преимущественное погружение в сферу сугубо интимных чувств. Все это не могло не внести в эстетический идеал консервативных романтиков того своеобразного бесконечного влечения, упований на загробный мир и т. п., о которых писали революционеры-демократы.

Стремление запечатлеть в идеале тончайшие, неуловимые перемены сердечных движений обусловило его туманную расплывчатость, недосказанность, «эфирную летучесть». Так, одна из героинь Гофмана — Гедвига характеризуется Герценом как «что-то томное, неопределенное, таинственное, неразгаданное» (т. 1, 75).

Консервативные романтики достигли большого совершенства в изображении своих летучих видений и передаче самых заповеднейших чувств и побуждений человека. Их неоспоримые заслуги в этом единодушно признавали не только Герцен и Белинский, но и Чернышевский, который был очень критичен, особенно по отношению к немецкому

² В. Г. Белинский. Полное собрание сочинений, изд. АН СССР, т. 7, стр. 182.

³ Н. А. Добролюбов. Собрание сочинений в трех томах, т. 1, М., 1950, стр. 311.

⁴ А. И. Герцен. Собрание сочинений в тридцати томах, т. 1, изд. АН СССР, стр. 73. В дальнейшем ссылки на это издание даются в тексте с указанием тома и страницы.

романтизму. Бичуя немецких романтиков за то, что многое в их произведениях противоречило ясному взгляду новой цивилизации, Чернышевский вместе с тем, как положительную черту, отметил присущее им «стремление к задушевности и теплоте чувств».

Вскрывая непреходящее, всеобщечеловеческое в идеале консервативного романтизма, Герцен обращал особое внимание на высокое художественное соответствие между «сердечным» содержанием этого идеала и средствами его художественного воплощения. «Нельзя отрицать сильную увлекательность романтизма,— писал он в «Капризах и раздумье»,— туманность его, бегущая ясности и разума, стремление, не знающее предела и цели, искусственная чистота, восторженная нежность, речь, которая, как музыка, больше намекает, нежели высказывает,— все вместе захватывает душу, особенно юную, девственную» (т. 2, 71).

Лирическое одушевление, поэтический пафос в описании интимных чувств привлекали повышенное внимание Герцена в годы ссылки к произведениям Ж. Поля и Жуковского. Страницы повестей Ж. Поля, одухотворенные поэзией и любовью, «дивно уносили», заставляли, по признанию Герцена, трепетать душу, появляться слезам. Многозначителен сам факт благоговейного отношения Герцена к творчеству Жуковского, которого, судя по названию несохранившейся статьи, молодой писатель относил к числу своих учителей.

То обстоятельство, что произведения консервативных романтиков вызывали в 30-е годы повышенный интерес Герцена, что он находил в них как бы повторенными свои переживания, позволяет ставить вопрос об определенном общем значении отраженного в этих произведениях внутреннего, психологического состояния человека. Субъективные чувства художника всегда в какой-то мере имеют не только индивидуальный, но и типичный смысл. Если бы это было иначе, романтическая литература представляла бы интерес только для ее создателей. Живя в определенных общественно-исторических условиях, любой писатель несет в себе своеобразные черты формируемой этими условиями психологии, что сближает его со всеми людьми эпохи. Поэтому, когда романтик с большей или меньшей степенью глубины и правдивости изображает субъективное, личное, это субъективное заключает в себе и общее, типичное. (Определение «типичное» используется лишь условно; ибо пути воплощения и содержание того или иного психологического состояния в романтической литературе имеют другое значение, нежели в реалистической).

Истина, открытая романтиками,— внутренний мир отдельного человека, как он сложился в эпоху романтического творчества. Именно потому, что, например, дворянская молодежь 30-х годов чувствовала так же, как об этом писали романтики, она с восторгом читала не только Шиллера, но и Жуковского. Особенности внутреннего мира определенного круга людей своего времени романтики «уловили» через постижение собственной индивидуальности. При этом содержание отраженных в произведении настроений, чувств, побуждений мало зависело от того, в какой форме они были переданы,— или в непосредственных лирических излияниях самого автора, или через изображение героя: и в том, и в другом случае речь шла об отдельной, исключительной личности — личности писателя-романтика. Оторванный от действительности, исключительный герой романтизма наделялся преувеличенными страстями, которые получали тем большее значение, что область чувств этого героя зачастую ограничивалась любовными переживаниями. Еще Гегель утверждал, что «любовь есть общее содержание романтизма в его

религиозной сфере»⁵. Сосредоточив все внимание на изображении экзальтированных, напряженных чувств, бесконечного стремления к идеалу непостижимого совершенства, романтизм, по словам Герцена, «вечно стремится оставить грудь человека; ему нет примирения в ней» (т. 3, 36). И в этом писатель видит не только ограниченность, но и достоинство романтизма. В «Дилетантах-романтиках» он писал: «Романтизм беспрестанно плакал о тесноте груди человеческой и никогда не мог отрешиться от своих чувств, от своего сердца; он беспрестанно приносил себя в жертву — и требовал бесконечного вознаграждения за свою жертву; романтизм обоготворял субъективность, — предавая ее анафеме, и эта самая борьба мнимо примиренных начал придавала ему порывистый и мощно-увлекательный характер его» (т. 3, 32).

Поиски идеала «в каком-то другом, эфирном, туманном мире» (Добролюбов) обусловили громадное значение фантастики в консервативном романтизме. Конечно, фантастического не были чужды и революционные романтики — пересоздание жизни по собственному идеалу содействовало появлению в их творчестве фантастических образов и картин, но при этом надо учитывать, что, например, в России, за исключением поэмы Лермонтова «Демон», трудно найти такие значительные революционно-романтические произведения, в которых бы фантастика играла существенную роль, и главное — фантастические обобщения революционных романтиков имеют иную функцию, о чем достаточно убедительно свидетельствует опыт Байрона и Шелли.

Уже в «Гофмане» Герцен заметил, что в основе большей части сочинений немецкого романтика лежат три элемента: «внутренняя жизнь артиста, дивные психические явления и действия сверхъестественные» (т. 1, 72). Проследивая отражение этих элементов в творчестве Гофмана, Герцен приходит к выводу, что все они теснейшим образом переплетаются друг с другом. Создавая в пылу мечтанья свой идеал, Гофман пренебрег «жалким пластическим правдоподобием», его фантазия «пределов не знает» и ведет художника в «заповедные изгибы страстей», в «темные, недоступные области психических действий» (т. 1, 75-76). Окружающий мир и населяющие его люди с их сложными взаимоотношениями выступают у Гофмана не в их реальном значении, а в фантастических вымыслах. Его повести наполняют «странные, уродливые, мрачные, смешные, ужасные тени» (т. 1, 67). Сила фантазии этого романтика покоряет Герцена 30-х годов, как и всех его современников. Подчеркнув, что Гофман «сам от чистого сердца верит во все, и в «песочного человека», и в колдовство, и в привидения, и этой-то верою подчиняет читателя своему авторитету, поражает его воображение и надолго оставляет следы» (т. 1, 71), Герцен дает в своей ранней статье мастерский, яркий анализ некоторых фантастических образов Гофмана и заканчивает этот анализ запоминающимся представлением читателю почти всех его героев. Наряду с Гофманом он выделяет «таинственного Ж. Поля, наивного Новалиса, готического Тика», называя их сочинения «прелестными» за «ту печать глубины фантазии и чувств», которая лежит на всех немецких романах.

Но все эти оценки относятся к романтико-идеалистическому периоду в жизни Герцена. В какой степени они сохраняют значение для зрелого писателя, можно выяснить из статьи «Дилетанты-романтики». Отвергая романтизм в современности, он противопоставляет «когорте последователей», исказивших черты романтической поэзии, «хороших романтиков», к числу которых относятся такие «истинно увлекательные таланты, как Новалис, Тик, Уланд и др.» (т. 3, 40—41). Нет сомнения,

⁵ Гегель. Сочинения, М., 1940, т. 13, стр. 101.

что «увлекательность» этих романтиков Герцен видел и в фантастических элементах их творчества, ибо вне фантастики оно потеряло бы всякое своеобразие. Характерно, что и позднее, в «Концах и началах». Герцен, незадолго до этого давший уничтожающую характеристику общественной позиции Ж. Поля, вспоминает одну из его впечатляющих фантастических картин: «Помнишь ли ты ту страшную картину в ряде гениальной галиматьи Ж.-П. Рихтера, в которой он представляет, не помню á ргoрoз чего, как все кающиеся народы бегут, в день страшного суда, испуганные, к кресту, молясь о спасении, о ходатайстве сына Божия? Христос отвечает коротко: «У меня нет отца!» (т. 16, 178). Вряд ли Герцен еще раз перечитывал произведения Ж. Поля после 1836—1838 годов, но тем большим мастерством должен был обладать этот романтик, чтобы его «гениальная галиматья» всплыла в сознании почти три десятилетия спустя.

Имя Гофмана, как одного из самых талантливых консервативных романтиков, не упоминается Герценом ни в одной статье зрелого периода. Но несколько преувеличенная оценка Новалиса, Тика, Уланда, творчество которых никогда так высоко не ставилось в России, как творчество Гофмана, а также отношение к последнему революционно-демократической критики позволяют утверждать, что и в 40-е годы Герцен не отрицал его художественных достижений. Белинский, а затем Добролюбов выделяли Гофмана среди немецких романтиков. Их особое признание получила фантастика писателя, которая в его «лучших сказках», по словам Добролюбова, «основана на возведении в сознательную личность каких-нибудь естественных свойств предмета»⁶. Достижения писателя в этой области были для них своего рода «эталоном» для оценки фантастических произведений других авторов. Кроме того, Белинский неоднократно отмечал в творчестве Гофмана элементы критики, вырастающей на основе неудовлетворенности социальным устройством жизни. «Гений Гофмана», разглядев мелочную прозу «гофратской» Германии, из сферы абстрактных идеалов иногда опускался на почву действительности, и тогда, как отражение его противоречий с ней, все повествование пронизывал юмор.

То, что Герцен писал по этому поводу в 30-е годы, не противоречит более поздним высказываниям Белинского. Называя юмор Гофмана «живым», «острым», «жгучим», Герцен подчеркнул, что это юмор артиста, «падающего вдруг из своего Эльдорадо на землю,— артиста, который среди мечтаний замечает, что его Галатея — кусок камня, артиста, у которого, в минуту восторга, жена просит денег детям на башмаки» (т. 1, 72). В соответствии с этим характерную особенность повествования Гофмана Герцен видит в постоянных переходах «от самого пылкого пафоса к самой злой иронии» (т. 1, 72).

Если учесть то положительное, что отмечалось Герценом в консервативном романтизме, то станет ясно, что проблема этого литературного течения решалась им далеко не так просто, как может показаться с первого взгляда. Распространенные определения типа — Герцен боролся с консервативным романтизмом — оказываются явно недостаточными, во-первых, потому, что в них не проводится разграничения между романтизмом в прошлом и романтизмом в современности, а во-вторых, из-за крайней узости и прямолинейности, благодаря которым пропадают все грани и оттенки в подходе писателя к этому сложному историко-литературному вопросу. Блестящий диалектик, Герцен умел оценить каждое явление в его развитии. В романтизме, возникшем на рубеже двух столетий, он видел такие качества, которые делали его под-

⁶ Н. А. Добролюбов. Собрание сочинений в трех томах. М., 1952, т. 2, стр. 688.

линным искусством. Но остановиться на достигнутом художественная мысль не могла. Дальнейшее совершенствование литературы требовало иного содержания и соответствующих новых форм. Романтики, не желая замечать этого, творили в русле старых традиций, что привело их творчество в конечном итоге к утрате всякого идейно-художественного значения. Именно поэзия апологетов консервативного романтизма и отрицалась Герценом со всей категоричностью в 40-е годы. Романтизм же в прошлом оценивался им как явление историческое, отрицание которого означало бы нежелание считаться со сказавшим «свое слово» целым периодом литературы. «Похоронить» консервативный романтизм было бы, очевидно, проще всего, тем более, что задачи утверждения реалистической эстетики настоятельно требовали развенчания романтической субъективистской эстетики. Но ни Герцен, ни Белинский в отношении к романтизму в прошлом по этому пути не пошли, несмотря на то, что, доведя до крайностей некоторые черты романтической поэзии, апологеты сделали особенно зримыми ее художественные недостатки. Оба критика сумели показать, что в романтизме является непреходящим, и в этом их заслуги не менее важны, чем в борьбе с современной романтической литературой. Нужно было обладать необычайно тонким эстетическим чувством, чтобы в условиях расцвета добывающегося все новых и новых успехов реалистического искусства, на фоне которого рельефно обнажалась прежде всего ограниченность романтизма, увидеть в нем то, что являлось в свое время подлинным художественным открытием.

Но вполне понятно, что сама логика ожесточенной борьбы с апологетами романтизма побуждала Герцена, так же как Белинского, сосредоточить внимание и на тех качествах консервативного романтизма в целом, которые были наиболее неприемлемы с точки зрения задач революционно-освободительного движения.

Их ни в коей мере не может удовлетворить общественно-политическая позиция консервативных романтиков, основополагающими в характеристике которой было два момента: средневековая ориентация и соответствующее ей отношение к современности. В произведениях Шатобриана, способствовавшего «распространению готического воззрения на искусство и жизнь», Тика, Новалиса и других романтиков встала «тьнь преображенных средних веков» (т. 3, 26). Герцен специально подчеркивает, что картина средневековья, которую рисовали романтики, была далека от исторической конкретности и правдивости. «Дикие времена феодализма» представлялись им «поэтическими и чистыми» (т. 2, 70); «все темное и дурное» отпало в былом, так как на него смотрели «просветленным взглядом», замечавшим лишь внешние эффектные черты — увлекательный характер «единства верования, рыцарской доблести и удали» (т. 3, 26). Герцен решительно покончил с традиционной идеализацией средних веков. Он показал, что романтическая литература «очистила» эту эпоху «от дерзкого своеволия и наглой несправедливости, от всесторонних противоречий, кое-как формально примиренных тогдашней жизни» (т. 3, 26), нарядила ее в «рыцарски-театральные костюмы».

Считая основой консервативного романтизма «спиритуализм, трансцендентность» (т. 3, 31), Герцен связывал это как раз с возрождением средневекового религиозного содержания. Правда, он не дал правильного ответа на вопрос, почему «мистицизм снова вошел в моду», особенно в Германии. По его мнению, причина этого — в особенностях психологии немцев: «В характере германском было всегда что-то мистическое, натянуто восторженное, склонное к спекуляции и не менее склонное к

кабаллистике,— это лучшая почва для романтизма» (т. 3, 26). Но мысль писателя о большей или меньшей степени мистицизма, как основе консервативного романтизма, глубоко верна, и к ней он пришел в 40-е годы, обобщая опыт романтической литературы. Но и в ранней статье о Гофмане, еще не делая вывод о консервативном романтизме в целом, на примере одного немецкого романтика Герцен хорошо показал, что означает мистицизм практически, в его преломлении в художественной ткани произведения. Все три элемента сочинений Гофмана — внутренняя жизнь самого писателя, дивные психические явления и действия сверхъестественные — погружены в «черные волны мистицизма» (т. 1, 72). Его повести дышат «чем-то мрачным, глубоким, таинственным». В качестве примера Герцен приводит описание волчьей долины «Фрейшюца» «со всеми ее ужасами, с заколдованными пулями, с бледным мерцающим светом, с неистойвой музыкой, с дьявольским аккомпанементом, с запахом ада» (т. 1, 76). При этом, несмотря на все свое увлечение пламенной фантазией Гофмана, Герцен все-таки вынужден признать, что и «Принцесса Брамбилла», и «Циннобер», и «Золотой горшок» — «это все сны, один бессвязнее другого», что Гофман создавал свои «судорожные, сумасшедшие повести» «в состоянии сильнейшего раздражения».

Последовательно отстаивая ясный и трезвый материалистический взгляд на действительность, русская революционно-демократическая критика непримиримо относилась к религиозно-мистическим увлечениям романтиков, пытавшихся противопоставить прогрессивному развитию общества свои религиозно-фантастические идеалы. Н. Г. Чернышевский бичевал немецких романтиков за так называемую «тевтономию», которая означала пристрастие к средним векам, дикое поклонение всему, «чем средние века отличались от нового времени,— всему, что было в них туманного, противоречащего ясному взгляду новой цивилизации»⁷.

Но средневековая ориентация предопределила не только громадную роль мистицизма в консервативном романтизме. Стремление к идеализации добуржуазной эпохи привело к крайнему сужению его тематического диапазона. Повествование почти всегда строится вокруг нескольких излюбленных тем, к числу которых Гегель относил честь, любовь и верность, что вполне понятно, так как «рыцарский кодекс» включал в себя именно эти качества. В «Дилетантах романтика» Герцен в не лишенном юмора определении классической и романтической поэзии также подчеркнул, что и та и другая оперируют довольно устойчивым и весьма не разнообразным кругом образов: «Так, как у классиков трагедия была не трагедия, если в ней не было греческих или римских героев, так, как классики беспрестанно воспевали дрянное фалернское вино, употребляя прекрасное бургонское,— так поэзия романтизма поставила необходимым условием рыцарскую одежду, и нет у них поэмы, где не льется кровь, где нет наивных пажей и мечтательных графинь, где нет черепов и трупов, восторженности и бреда. Место фалернского вина заняла платоническая любовь; поэты-романтики, любя реально, человечески, поют одну платоническую страсть» (т. 3, 40).

Отдавая должное консервативным романтикам за глубокое постижение некоторых сторон человеческого духа, Герцен в то же время указывал, что они сказали далеко не все, что современник найдет в их творчестве правдивую передачу только одной стороны своей внутренней жизни — интимных переживаний. Так как романтики остановились на

⁷ Н. Г. Чернышевский. Избранные философские сочинения в трех томах, т. 1, Госполитиздат, 1950, стр. 434.

варьировании одних и тех же тем, закономерен процесс постепенного «перерастания» лучшими людьми эпохи основного содержания их произведений. Они — факт биографии только до определенного момента, потому что вместе со зрелостью человек выходит в сферу всеобщего», а романтики остаются в кругу юношеских мечтаний о «сверхземной» любви. «Романтизму шла так же хорошо платоническая, несчастная любовь, как романтизм шел средним векам», — писал Герцен (т. 2, 71). В книге «С того берега» он рисует иронический портрет одного из тех немецких поэтов, «которые сердились на то, что у них есть тело, за то, что они едят, и искали неземных дев, иную природу, другого солнца» (т. 6, 24). При этом Герцен обращал внимание на пессимистическое звучание темы любви в романтической литературе: светлое, жизнерадостное чувство окрашивалось романтиками в тона мрачной безысходности, постоянной тоски, любовь у них почти всегда несчастна, и это, с точки зрения Герцена, — прямое наследие «мечтательности средних веков». Определяя основное настроение большинства романтических произведений, Герцен заметил: «Романтизм вообще ищет несчастий, он очищается ими, хотя мы не знаем, где он загрязнился; это особая метода лечения» (т. 2, 85).

Разрабатывая средневековую тематику, романтики находили в ней забвение от современности; они обратились к прошлому, спасаясь от тягот настоящего, и в этом Герцен видит до некоторой степени историческое оправдание содержания их творчества. Остановившись перед историческим материализмом, писатель не мог связать идеалы консервативных романтиков с выражением интересов какого-то конкретного класса общества, но как передовой человек своего времени, как выразитель наиболее прогрессивных, революционных устремлений эпохи, он прекрасно видел противоположность этих идеалов поступательному развитию общества. Специфические особенности общественно-политических позиций консервативных романтиков обусловили ограниченность, а порой и прямую реакционность выдвинутых ими идеалов.

Страстно отвергая отношение консервативных романтиков к живым, современным вопросам, Герцен утверждал, что «они укрылись от настоящего на тех вершинах, куда «ни скорбь, ни радость низменных полей не подымались», и в этом их коренное отличие от революционных романтиков, произведения которых вызывались к жизни стремлением отозваться именно на скорби и радости современности, найти ответы на актуальные вопросы времени. Отсюда становится понятным то противопоставление консервативного и революционного романтизма (используя современную терминологию), которое прошло через статью «Дилетанты-романтики». Вот почему «Байрон осыпал ругательствами мнимых товарищей» — романтиков, не имеющих органа «понимать реальное» (т. 3, 40). Впоследствии в статье «Новая фаза русской литературы» в связи с оценкой творчества Тургенева Герцен заметил, что Тургенев был далек от всяких партий «не в смысле немецкого отчуждения от реального и бегства в мир фантастический» (т. 18, 215). Очевидно, что и в том и другом случае слово «реальное» использовалось для обозначения не только окружающей писателя действительности во всем ее многообразии, но и в более узком плане — как общественно-политическая жизнь эпохи. Порок консервативных романтиков состоит, по мысли Герцена, не в том, что они не воссоздают реальной картины жизни, — ее исследования нет и у революционных романтиков, — а в их отношении к важнейшим идейно-политическим проблемам современности.

Уже в «Гофмане», правда не всегда последовательно, Герцен подвергает критике общественно-политические позиции тех романтиков,

которые «воображали, что все земное слишком низко для них, и жили в облаках». Один из вдохновителей немецких романтиков — Шлегель, давший литературе «самобытный полет, чтобы не заставить ее делить скучный покой своей родины», противопоставляется в статье Вильмелу, приковавшему литературу «к обществу, чтобы ускорить» ее развитие, «сообщив ей быстрое движение гражданственности» (т. 1, 65).

Особенно показательны оценки Гофмана, являющегося типом «прошедшего, сверхземного направления литературы германской». Герцен просто перечисляет некоторые факты из биографии этого романтика, не делая категорических выводов, но если учесть, что Гофман рассматривается на фоне всей немецкой консервативно-романтической литературы, окопавшей себя валом от человечества, и что вслед за характеристикой «старого поколения» немецких писателей следует сочувственное упоминание о Гейне с его «ядовитым пером», то мысль, руководившая Герценом во время подборки биографического материала, станет вполне ясной. Находясь в Варшаве, Гофман ничего не знает о приближении Наполеона, он сочиняет «так усердно, что нисколько не замечает, что вся Европа в крови и огне». «Что же касается до политических обстоятельств,— заявляет он,— они меня не очень занимают» (т. 1, 65).

В 1859 году на страницах «Полярной звезды» творчество Гофмана получило резко отрицательную характеристику. В статье «Памяти художника» Огарев очень остро ставил вопрос об общественном назначении искусства, о его кровной связи с преобладающей думой эпохи и в этой связи обнажал реакционность эстетической программы Гофмана: «Когда бомбардировали Данциг, Теодор Амедей Гофман, знаменитый автор Кота Мурра, ныне редко и трудно читаемого, сидел в погребке и, не принимая никакого участия в защите города, в движении людей, шедших под картечь и ядра, писал, помнится, фантастические рассказы der Serapions-Brüder. Гофман пренебрегал общественным движением в пользу так называемого искусства. Но для этого надо было иметь в жилах не кровь человеческую, а немецкую слизь»⁸.

Аналогичную мысль, но уже по отношению к целому ряду немецких романтиков, скрытых за ставшим нарицательным именем Ж. Поля, высказывалась и Герценом в «Very dangerous!!!»: «Мы видели в Германии всяких Жан-Полей, которые в виду революций и реакций исходили измученным, составляли лексиконы или сочиняли фантастические повести» (т. 14, 116).

Вполне понятно, что эти непримиримо резкие оценки были направлены и против современных реакционных романтиков, общественно-политическая позиция которых определялась недвусмысленной защитой отживших форм жизни, активной поддержкой антинародных режимов. Но если в консервативном романтизме «на своем месте», в прошлом, Герцен отмечал и определенные положительные качества, то его отношение к апологетам характеризовалось бескомпромиссным отрицанием. В отличие от Белинского он не входит в детальный анализ их творчества, а ограничивается принципиальной постановкой вопроса об общем характере их произведений в целом. Конкретных упоминаний отдельных романтиков 40—60-х годов в наследии Герцена очень мало. Но в любом случае, как только речь шла об апологетах, он был верен тому взгляду, к которому пришел в 40-е годы в «Дилетантах-романтиках»: «Классицизм и романтизм принадлежат двум великим прошедшим; с каким бы усилием их ни воскрешали, они останутся тенью усопших, которым нет места в современном мире» (т. 3, 29).

⁸ Полярная звезда, кн. V, 1859, стр. 245.

Д. Л. СОРКИНА

ЗАМЫСЕЛ И ЕГО ОСУЩЕСТВЛЕНИЕ. (ИЗ ИСТОРИИ СОЗДАНИЯ ОБРАЗА КНЯЗЯ МЫШКИНА В РОМАНЕ Ф. М. ДОСТОЕВСКОГО «ИДИОТ»)

В последние годы творчество Ф. М. Достоевского стало предметом самого пристального внимания советских ученых. Многочисленные исследования наших литературоведов проливают свет на ранее темные и запутанные вопросы мировоззрения, эстетики, поэтики, стиля этого писателя, чье имя чаще всего сопровождается эпитетами гениальный, сложный, противоречивый. Из произведений Достоевского, написанных в 1860—1870-е годы, может быть, больше других повезло роману «Идиот». Его истолкованием занимались не только исследователи литературы, но и режиссеры и актеры, участвовавшие в экранизации и инсценировках романа, искусствоведы и театральные критики.

И хотя в трактовке этого произведения нет полного единодушия (существуют, например, разные точки зрения на то, кого — Мышкина или Настасью Филипповну — следует считать главным героем романа), по многие важные, ключевые вопросы содержания и формы книги освещены достаточно полно. В работах о романе «Идиот» раскрыты отраженные в этом произведении противоречия мировоззрения писателя, который, с одной стороны, усиленно насаждал христианские идеалы смирения, покорности, всепрощения, а с другой — «вольнo или невольнo показал бессилие христианского непротивления злу, неустранимость социальной несправедливости и человеческих страданий путем проповеди смирения и нравственного самоусовершенствования»¹.

Носителем и пропагандистом авторских идеалов, его реакционной политической и религиозной доктрины выступает в романе «Идиот» Лев Николаевич Мышкин. Ему Достоевский доверил свои мысли о России и Западе, о русском народе, либералах, нигилистах, смертной казни, судах и многих других «современных вопросах». Своего положительного героя Достоевский «бросил» на решение той задачи, которую он считал более важной, чем «подвиги Александра Македонского», — на спасение души человеческой, растоптанной, измятой и изуродованной, атакуемой «демонами», «двойными мыслями», всякого рода сомнениями, души, гордой и бунтующей.

Но в данной статье речь пойдет не об идейной платформе главного героя романа, не о содержании и направлении его деятельности, а лишь о том, как Достоевский-художник «вооружал» своего героя для деятельности, как он воздвиг в романе пьедестал своему герою, как мотивировал его право «врачевать» и «учить».

¹ История русской литературы XIX века, т. II, под редакцией проф. С. М. Петрова, М., 1963, стр. 506.

В опубликованной в 1860 году статье, содержащей анализ романа И. С. Тургенева «Накануне», Добролюбов отметил, что главным художественным недостатком произведения является то, что, создав образ разночинца-демократа Инсарова, писатель «недостаточно приблизил к нам этого героя как человека», не убедил в том, что Инсаров хороший человек, не раскрыл его внутреннего мира. «Бледность очертаний Инсарова,— писал критик,— отражается на самом впечатлении, производимом повестью. Величие и красота идей Инсарова не выставляются перед нами с полной силой... А между тем идея эта так свята, возвышенна... Гораздо менее человеческие, даже фальшивые идеи, горячо проведенные в художественных образах... вызвали толпу подражателей. Инсаров их не вызовет»².

Трудно сказать, обратил ли Достоевский, пристально следивший за деятельностью Добролюбова, внимание на это глубокое замечание критика, но когда в ходе работы над романом «Идиот», перебрав и отвергнув немало планов, он «вдруг» обратился к воплощению своей «старинной и любимой», но «безмерно трудной» идеи — к созданию образа «положительно прекрасного человека», то первую задачу, которая перед ним встала, писатель сформулировал так: «Чем сделать героя симпатичным читателю?»³.

Как свидетельствуют черновые наброски романа и письма этой поры, Достоевский перебирал в памяти положительных героев мировой литературы, стремясь разобраться в источниках их «симпатичности». Он вспомнил и Дон-Кихота, и Пиквика, и Жана Вальжана, увидев главный источник их обаяния в том, что все они вызывают сострадание, Дон-Кихот и Пиквик потому, что осмеяны и не знают себе цены, Жан Вальжан по ужасному своему несчастью и несправедливости к нему общества. После завершения работы над первой частью романа Достоевский писал, что у него «ничего нет подобного, ничего решительно». И тут же полные тревоги слова человека, который не пошел уже проторенным путем: «И потому боюсь, что будет положительная неудача»⁴.

Действительно, уже начало романа «Идиот» свидетельствует о том, что писатель, создавая образ своего положительного героя, не повторил своих великих предшественников. Мышкин не испытал на себе, подобно Жану Вальжану, несправедливости общества. Ему скорее даже «везло» в жизни. Оставшись еще малым ребенком без родителей, он нашел заботливого покровителя в лице Павлищева. В швейцарской лечебнице Льва Николаевича, после смерти Павлищева, безвозмездно долечивал профессор, он же дал ему денег на дорогу. Приехав в Россию, Мышкин сразу же встретил людей, готовых помочь ему. По дороге в Петербург к язя пригласил к себе миллионер Рогожин. Милостиво приняли своего неожиданного гостя Епанчины. «Может быть, я и впрямь из счастливых», — сказал своим новым знакомым Лев Николаевич⁵. Счастливой случайностью было и большое наследство, полученное князем.

Мышкина нельзя отнести и к разряду людей, не знающих себе цены. Он не только с большим чувством собственного достоинства держал себя со всеми, с кем встретился в первый же чрезвычайно бурный день своей петербургской жизни, но даже делал заявления такого рода,

² Н. А. Добролюбов. Собрание сочинений в трех томах, т. III, ГИХЛ, М., 1952, стр. 53.

³ Из архива Ф. М. Достоевского. «Идиот». Неизданные материалы, ГИХЛ, М.—Л., 1931, стр. 120.

⁴ Ф. М. Достоевский. Письма, т. II, М.—Л., Госиздат, 1930, стр. 71.

⁵ Ф. М. Достоевский. Собрание сочинений, т. VI, ГИХЛ, М., 1957, стр. 88. Дальше ссылки на роман «Идиот» даются в тексте по этому изданию.

которые могли навести на мысль о некоторой его самоуверенности. Так, на вопрос Аглаи, думает ли он, что умнее всех проживет, Мышкин ответил, что и это ему «иногда думалось и... думается» (71).

«Если Дон-Кихот и Пиквик как добродетельные лица симпатичны читателю и удались, так это тем, что они смешны»⁶, — определил Достоевский один из секретов обаятельности этих героев. Но сам он не мог сделать своего героя «смешным» и даже, напротив, должен был его спасти от осмеяния. «Смешной» герой, равно как и жалкий, несчастный, несправедливо обиженный мог вызвать сочувствие, симпатию, но не желание быть таким, как он, не желание следовать за ним, Достоевскому же в соответствии с общим замыслом романа важно было, чтобы герою верили, чтобы он стал образцом для подражания.

Сделать Мышкина, явно относящегося к категории «чудаков», «нечеловеческим» было задачей непростой. Благодаря своей искренности, невинности, простодушию он то и дело попадал в комические положения. Но писатель, как правило, давал действию какой-нибудь новый поворот, спасая таким образом своего героя от осмеяния. Почти анекдотическое положение, в котором оказался Лев Николаевич Мышкин, объявивший о своем желании «взять за себя» Настасью Филипповну и пообещавший работать, чтобы ее содержать, превратилось в серьезное, когда выяснилось, что он получит большое наследство. И не успели еще свидетели этой сцены дать волю смеху, как им пришлось замолчать, а затем «разинуть рты» от удивления (189—191). В другой раз весело смеявшаяся над князем, заснувшим на зеленой скамейке в ожидании свидания с любимой девушкой, Аглая стала сразу серьезной, когда услышала о событиях предшествующей ночи (о попытке Ипполита застрелиться). Читателям эти события и все волнения Мышкина уже были известны, поэтому они и в первый «смешной» для Аглаи момент свидания не имели основания смеяться вместе с ней. Комическое уж очень близко соприкоснулось с трагическим.

Тяжелый припадок эпилепсии, ощущение близости и неизбежности этого страшного проявления болезни нейтрализовали все явно нелепое и комическое и в поведении князя на званом вечере у Епанчиных, и в речи, с которой он обратился к аристократам.

И Дон-Кихот, и Пиквик, постоянно оказывавшиеся в юмористических положениях, сами этого не ощущали и не замечали, поэтому они не проявляли ни малейшей заботы о том, чтобы не подвергнуться осмеянию.

Мышкин же наделен и чувством юмора, и отчетливым пониманием того, что он мог казаться смешным; поэтому герой Достоевского сам заботится о том, чтобы не стать предметом смеха и шуток.

В черновых материалах к «Идиоту» есть запись, отмечающая главное в поведении князя, ставшего женихом Настасьи Филипповны и покинутого ею: «Жених смешон. Как он отклоняет смех»⁷. В ряде случаев Мышкин «отклонял смех», воспринимая юмористически свое положение и смеясь вместе со всеми. Так, весело рассмеявшись, Лев Николаевич сам сказал, что ему «нужно вставать и уходить» от Епанчина; тем самым он избегнул того жалкого и смешного положения, в котором мог бы оказаться, если бы эти слова произнес сам генерал. «Князь смеялся не переставая» в гостиной генеральши Епанчиной, когда и сама она, и три ее дочери весьма бесцеремонно его разглядывали и расспрашивали, а затем сестры умышленно, а мать «без всякого намека» назвали его ослом (66). И в этом случае, и тогда, когда Рого-

⁶ Из архива Достоевского «Идиот», стр. 120.

⁷ Там же, стр. 35.

жин и особенно Лебедев безудержно хохотали над убогим одеянием и жалким узелком приехавшего на родину князя, и он «начал смеяться с ними»⁸, более достойными осмеяния фактически оказывались те, кто смеялся над Мышкиным. У него было больше оснований смеяться над «насмешниками», чем у них над ним. И читатель должен был смеяться с ним, а не над ним.

Бывало и так, что Мышкин стремился и вовсе «отклонить смех», устранить возможные для смеха поводы. «Нет, не смейтесь, — поспешил остановить князь усмешку своих слушательниц», когда сказал им, что поцеловал Мари (79). Грозило, например, стать смешным положение Мышкина, когда он в кресле на террасе слушал сначала «лекцию» Аглаи о «рыцаре бедном», а затем должен был выслушать стихотворение Пушкина, которое она приготовилась прочесть, став «напротив князя, продолжавшего сидеть в креслах». Но тут-то появились новые гости, и князь «успел отретироваться за кресла, где облокотясь, левою рукой на спинку, продолжал слушать балладу уже, так сказать, в более удобном и не в таком «смешном» положении, как сидя в креслах» (284). Тихая грусть князя, простота его ответов на «лихие замечания», достоинство и доверчивость к порядочности своих гостей как-то сами собой уничтожили у общества всякое желание смеяться над женихом, от которого из-под венца сбежала невеста, хотя гости и пришли к нему, конечно, специально для того, чтобы посмеяться. (674).

Так, с помощью различных приемов Достоевский добился того, что герой его романа, если и был во многом Дон-Кихотом, то Дон-Кихотом серьезным, а не комическим.

Это справедливо отметила в своей «лекции» о Дон-Кихоте Аглая Епанчина.

Отказавшись от уже испытанных приемов привлечения к положительному герою симпатий, Достоевский искал своих, соответствующих той роли, которую должен был играть в романе его герой, тому значению, которое он придавал ему. «Чтобы очаровательней выставить характер Идиота (симпатичнее), надо ему и поле действия выдумать», — записал Достоевский в ходе работы над романом. Композицию уже первой части своего романа автор построил так, чтобы дать герою возможность показать себя в самых различных обстоятельствах, в столкновении с самыми различными людьми. При этом каждое его качество, каждая черта его характера определялась кем-нибудь из тех, кто встречался на его пути. Лебедев, дорожный попутчик Мышкина, сказал, что он «простодушен и искренен». Генерал Епанчин нашел, что «князь очень мил, искренен и задушевен». Генеральша отметила, что Лев Николаевич «добрейший молодой человек», хотя и «простоват, да себе на уме». Аглая, узнав, что князь разговаривал с лаксем, назвала своего нового родственника демократом. Все Епанчины решили, что он «вовсе не идиот». Настасья Филипповна увидела в князе воплощение своей мечты о человеке «добром, честном, хорошем». «В первый раз Человека видела», — таково было ее заключение о Мышкине.

Возбуждению интереса, а часто и симпатии к главному герою способствовало и то, что Достоевский сталкивал его с людьми, находившимися в затруднительном, часто почти безвыходном положении, когда у человека появляется потребность раскрыть душу, когда ему особенно нужны поддержка, сочувствие, участие. Мышкин «полюбился» Рогожину потому, что Парфен встретил его в трудный для себя момент жизни. Епанчину князь стал особенно мил после того, как генералу пришла

⁸ Из архива Достоевского «Идиот», стр. 132.

мысль использовать дальнего родственника своей жены в качестве «громоотвода» и спастись таким образом от скандала из-за подаренного Настасье Филипповне жемчуга. «Ему хоть один этот день, и, главное, сегодняшний вечер хотелось выиграть без неприятностей. И вдруг так кстати пришелся князь. «Точно бог послал!» — подумал генерал про себя, входя к своей супруге» (59).

В семействе Епанчиных Мышкин рассеял напряженную, угрожающую скандалом атмосферу, и генеральша тоже приняла его за посланца бога, которого он для нее «привел в Петербург из Швейцарии» (95).

И в дом Иволгиных князь попал в очень сложный и трудный период жизни этого «случайного семейства» и тоже сразу же приковал к себе всеобщее внимание: Нина Александровна и Варя пытались у него что-нибудь узнать о Гане и его планах. Когда же пришла Настасья Филипповна и напряжение достигло последней степени, «князя представляли как что-то редкое и пригодившееся всем, как выход из фальшивого положения» (121).

Незванным гостем пошел князь на именины Настасьи Филипповны, но и здесь «появление князя произошло даже кстати» (158). И Парфен Рогожин, неожиданно увидев князя на пороге своего дома, на вопрос гостя «Может я некстати» ответил: «Кстати! Кстати!» (232).

Встречаясь с людьми в очень напряженный момент их жизни, появляясь всегда кстати, Мышкин оказывался нужным людям, привлекал их особое внимание, вызывал искреннюю симпатию, приобретал особое доверие. «Главное то, что всем нужен», — записал Достоевский в ходе работы над образом⁹.

Для того чтобы «выпуклее сделать лицо героя», Достоевский прибегнул к преднамеренному его возвеличению.

Когда Мышкин впервые появился в доме Епанчиных, и, нарушая светские правила, завел разговор с лакеем, этот последний, удивленный непривычным с ним обращением, кроме положенной по долгу службы рекомендации посетителя, начал что-то о нем шептать чиновнику. «Гаврила Ардадьонович слушал внимательно и поглядывал на князя с большим любопытством» (27).

Гаврила Ардадьонович, надо полагать, предупредил генерала о странном посетителе, и «Иван Федорович с чрезвычайным любопытством смотрел на входящего князя, даже шагнул к нему два шага» (28). Сам генерал уже специально, чтобы произвести эффект и «разом заинтересовать», сказал своей семье, что князь Мышкин «не больше как жалкий идиот и почти что нищий и принимает подавание на бедность» и «притом почти как ребенок» (59, 60).

Ожидая встретить «идиота», генеральша обратила внимание на то, чего не заметила бы, не будучи предупрежденной, и удивлялась вслух тому, что «князь вежлив и вовсе не такой чудак, как им его изволили откомендовать» (63).

Удивился, ужасно смутился и даже покраснел от стыда Ганя, когда вместо предполагаемой беззащитности князя встретил отпор. Про себя он думал, что «князь вдруг снял маску» (103).

Поражена была Настасья Филипповна, когда узнала, что тот, кого она, придя к Иволгиным, приняла за лакея, — князь. Спросив у Мышкина, почему он не разуверил ее в ошибке, Настасья Филипповна несколько не усомнилась, что ответ будет так глуп, что нельзя будет не засмеяться, когда же князь все ей объяснил, «она смотрела на него с любопытством, но уже не смеялась» (122).

⁹ Из архива Достоевского «Идиот», стр. 137.

Таков был эффект, производимый несоответствием между ожидаемым и видимым. Достоевский воспользовался им для мотивировки того повышенного интереса, который вызывал Мышкин у тех, с кем встретился в России, и их права говорить о нем вслух то, что обычно держат «про себя».

Довольно быстро убедившись в том, что Мышкин вполне нормален и совсем не «идиот», его новые знакомые не могли не заметить, что он от них все-таки отличается, чем-то их превосходит.

Превосходство Мышкина над собой герои романа начали обнаруживать при первых попытках сравнить его с собой и с другими. Достоевский дал в романе широкий простор для таких сравнений, он ввел в роман множество параллельных историй, ставил героев в сходные жизненные положения, постоянно их друг с другом сталкивал.

В начале романа сравнения, естественно, имели характер более или менее частный и случайный. Мышкин в глазах Рогожина выиграл от сравнения с Лебедевым. Аглая и Аделаида нашли необычайной способностью князя рассказывать по заказу и под наблюдением. «Я бы ничего не рассказала, если бы мне так велели,— заметила Аглая» (64). «Я бы никак не нашлась»,— вторила ей Аделаида (66). Ганя, которому никак не удавалось, несмотря на все старания, вызвать симпатии Епанчиных, поражен был тем, что князь завоевал их «доверенность» через два часа после первого знакомства.

Постепенно, по мере того как Мышкин все полнее и полнее раскрывался перед героями романа, и сопоставления становились более значительными, и, выводы из них более обобщающими. Сравнивающие уже не ограничивались только констатацией отличия Мышкина от себя и других их знакомых, а стремились определить, в чем состоит его необычность, его привлекательность.

Одна «неожиданная выходка» Мышкина, который вдруг сказал Епанчиным и их гостям, что он «в обществе лишний», что над ним «нельзя не смеяться», дала повод высказываться Аглае: «Здесь все не стоят вашего мизинца, ни ума, ни сердца вашего! Вы честнее всех, благороднее всех, лучше всех, добрее всех, умнее всех» (387). В другой раз во время свидания на зеленой скамейке Аглая объяснила Льву Николаевичу, что, с ее точки зрения, есть «два ума: главный и неглавный» — и главный ум у него «лучше, чем у всех у них, такой даже, какой им и не снился» (487).

Введенное в роман сравнение Мышкина с Дон-Кихотом тоже использовано для того, чтобы назвать важные свойства положительного героя, привлечь к ним особое внимание.

«Целую лекцию» о Дон-Кихоте прочла многочисленному обществу, собравшемуся у Льва Николаевича, Аглая Епанчина. Оригинальность ее выступления состояла в том, что она сравнивала Дон-Кихота не с Гамлетом, как это сделал И. С. Тургенев в своей статье «Гамлет и Дон-Кихот», а с пушкинским Рыцарем бедным. «Рыцарь бедный тот же Дон-Кихот, но только серьезный, а не комический», — сказала Аглая, и, прочитав пушкинское стихотворение (оно целиком приведено в романе), девушка с четкостью и систематичностью опытного лектора объяснила причину глубокого уважения, которое вызвал в ней и должен был, с ее точки зрения, вызывать у всех «рыцарь бедный». «Потому глубочайшее уважение, что в стихах этих прямо изображен человек, способный иметь идеал, во вторых, поставив себе идеал, поверить ему, а поверив, смело отдать всю свою жизнь. Это,— продолжала Аглая,— не всегда в нашем веке случается» (282).

Так, на протяжении всего романа, открыв перед Львом Николаевичем Мышкиным широкое поле деятельности, Достоевский поднимал своего героя, раскрывал красоту его души, и чтобы облегчить читателям движение к той нравственной высоте, которой достиг положительный герой, писатель не упускал случая назвать, определить каждое его достоинство.

Еще к одному свойству положительного героя своего романа Достоевский привлекал внимание героев и читателей: к способности «проницать человека».

Проницательность Мышкина показана уже в первых главах романа. Попав в дом Епанчиных, князь поразил лакея, угадав его сомнения («Мне кажется, вы хотели спросить; точно ли я князь Мышкин? да не спросили из вежливости») (21). Мышкин обладал способностью читать лица; он сразу определил, что в Рогожине «много страсти и какой-то большой страсти» (36) и на этом основании предсказал развязку его истории. По лицам Мышкин разгадал характеры Лизаветы Прокофьевны, Аделаиды и Александры Епанчиных. С одного взгляда на портрет Настасьи Филипповны он понял, как много страдала эта женщина, и поэтому при встрече с ней не поверил ее цинизму, грубости и напускному смеху и, когда все отвернулись от нее, сказал с глубоким сердечным укором: «—А вам не стыдно! Разве вы такая, какую теперь представляетесь. Да может ли это быть!» (136). Мышкин сказал ту правду, которой ждала, о которой мечтала Настасья Филипповна, и поэтому его слова немедленно возымели свое действие.

Совершенно прямо, вопреки приличиям, Мышкин разоблачил Лизавету Прокофьевну, ни за что не соглашавшуюся признать, что ей доставила удовольствие извинительная записка, полученная князем от Бурдовского. «...Вы рады записке, а скрываете это. Чего вы стыдитесь чувств ваших?» (365).

Рогожину Мышкин раскрыл все побудительные причины, которые привели Парфена к покушению на его, Мышкина, жизнь (413).

Герои романа, которым приходилось разговаривать с Мышкиным, сразу обращали внимание на его способность понимать и проницать человека.

«Я ведь и в самом деле не такая, он угадал,— сказала Настасья Филипповна (136).

«— Вы замечаете то, чего другие никогда не заметят»,— отметил Ганя (139).

«Да ты почему-то мои чувства знаешь?»— спросил его Рогожин (412).

«— Вы проницаете человека»,— констатировал Лебедев (354).

«— Ну, вот этим вы и сбиваете человека с последнего панталыку! Да помилуйте, князь: то уж такое простодушие, такая невинность, каких и в золотом веке не слыхано, и вдруг в то же время насквозь человека проязаете, как стрела, такою глубочайшею психологией наблюдения»,— поразился Келлер (352).

Ипполит записал в своей «исповеди»: «Удивило меня очень, почему князь так угадал давеча, что я вижу «дурные сны»; он сказал буквально, что в Павловске «мои волнения и сны» переменятся. И почему же сны? Он или медик, или в самом деле необыкновенного ума и может очень много угадывать» (441).

В черновых материалах Достоевский от себя сказал: «Мысли окружающих видит насквозь»¹⁰.

¹⁰ Из архива Достоевского «Идиот», стр. 99.

Сам факт, что в романе столько раз по разным поводам называется это свойство Мышкина, наводит на мысль, что для Достоевского это было принципиально важно.

«— Вы не подумайте,— признался Лев Николаевич Епанчиным,— что я с простоты так откровенно все это говорил сейчас вам про ваши лица: о, нет; совсем нет! Может быть, и я свою мысль имел» (88). Имел, безусловно, свою «тайную мысль» и писатель, наделивший положительного героя способностью «видеть человека насквозь».

Достоевскому, в соответствии с его воззрениями, важно было, чтобы человек слышал «правду» о себе. В авторские замыслы входила задача проследить и показать, как действует эта «правда» на человека. Вот почему внутренний мир героев раскрывается в романе «Идиот» не автором, не самим писателем, а положительным героем, высказывающим свои психологические наблюдения непосредственно тому, над кем они были произведены. «Пророчество. Разъяснение каждому самого себя»,— так определена задача положительного героя в предварительных набросках к роману¹¹.

Высокие нравственные достоинства Мышкина, его способность «проникать человека», сначала интерес, а затем и «глубочайшее уважение», которое он вызывал у своих соотечественников — все это было необходимым условием для успешного распространения тех истин, глашатаем которых Достоевский сделал положительного героя своего романа. Мышкин в романе выступает не только и не просто как «симпатичный человек», как образец человеческой личности, но и как деятель, деятель особого типа. Лев Николаевич не скрывал, что он на родину приехал с намерением действовать. Генералу Епанчину он так и сказал, что намерен трудиться, (трудиться, а не служить!). Беседуя с генеральшей Епанчиной и ее дочерьми в первое утро своей петербургской жизни, князь поведал им свои мысли: «Я сидел в вагоне и думал: «Теперь я к людям иду; я, может быть, ничего не знаю, но наступила новая жизнь. Я положил исполнить свое дело честно и твердо» (87). Первые же шаги Льва Николаевича на родной земле не оставляли никаких сомнений в том, какой род деятельности он избрал. Тот пьедестал, который воздвиг ему писатель, Лев Николаевич использовал как кафедру учителя, как трибуну проповедника. Первый свой «урок» он провел в приемной генерала Епанчина, первым его слушателем был «человек», и с ним он говорил именно как человек с человеком. Камердинеру Лев Николаевич рассказал первые свои «истории», изложил некоторые мысли, касающиеся ряда важных сторон современной жизни, выразил свое возмущение смертной казнью. «Камердинер, хотя и не мог бы так выразить все это, как и князь, но конечно, хотя не все, но главное понял, что видно было даже по умилившемуся лицу его»,— отметил автор (27).

В кабинете генерала князь продолжал успешно начатую деятельность. Епанчину он сказал, что пришел к ним «для того, чтобы с людьми сойтись» (31). Желая показать генералу свой почерк, Лев Николаевич написал школьную мудрость: «Усердие все превозмогает». Ему же он начал доказывать, что между разными людьми есть «общие точки», и сразу же забеспокоился... «Я, может быть, скучно начал?» (31). В гостиной Епанчиных Мышкин окончательно вошел в свою роль. Композиционно сцена встречи Льва Николаевича с Епанчинными построена как первый день нового учителя в школе. Генерал попросил свою супругу и дочерей «проэкзаменовать» князя, и они, едва послед-

¹¹ Из архива Достоевского «Идиот», стр. 161.

ний в роду Мышкиных переступил порог, приступили к экзамену: задавали князю трудные и каверзные вопросы, пытались «поймать» его, «сбить», но вскоре заметили, что он знает больше их, что он их учит. «Вы философ, и нас приехали поучать», — заметила Аделаида. Мышкин подтвердил это предположение: «Вы, может, и правы, — улыбнулся князь, — я действительно, пожалуй, философ, и кто знает, может, и в самом деле мысль имею поучать... Это может быть, право, может быть» (69).

Дальше все пошло так, как на уроке быть должно. Учитель, заметив, что «на него со всех сторон устремлено особое внимание», начал «излагать материал», он поразил своих слушателей сообщением о том, что был почти все время очень счастлив, и они уже сами просили поучить их, и старались извлечь «похвальные мысли» из его рассказов. Неослабно наблюдая за своими ученицами, узнав, что они не сердятся за то, что он их «все как будто учит», Лев Николаевич успокоился. Его опасения, что со взрослыми людьми ему будет трудно, что они его не поймут, рассеялись. «И в первый раз стало на душе легко» (88).

Начав свою педагогическую деятельность у Епанчиных, Мышкин затем снова и снова к ней возвращался. О долгих беседах с князем вспоминал Рогожин, они «Пушкина читали, всего прочли» (624).

Если на первых порах Мышкину приходилось много говорить самому, то в дальнейшем его задача несколько упростилась: спорили и говорили чаще другие, а к нему обращались только за последним словом. «Князь, если бы вы знали, какая тема в ходу. Помните у Гамлета: «Быть или не быть?» Современная тема-с, современная! Вопросы и ответы... Приблизьтесь, князь, и решите! Все вас ждали, все только и ждали вашего счастливого ума...», — с этими словами обратился к Мышкину Лебедев, прямо назвав ту роль, в которой выступал положительный герой (416).

Так же многословен, как в первое утро своей петербургской жизни, Мышкин был лишь на вечеру у Епанчиных, когда пытался дворянам, «старшим» все объяснить, все, все, все!» (625). И этот «урок» был им заранее продуман, в чем Мышкин со свойственным ему прямотой сознался: «Давеча я шел сюда и думал: «Ну, как я с ними заговорю? С какого слова надо начать, чтобы они хоть что-нибудь поняли?» (625). И дальше он «рассекретил» свою методику: «Я знаю, что говорить нехорошо: лучше просто пример, лучше просто начать» (626).

По замыслу, от которого Достоевский долго не отступал, Мышкин должен был стать главой детского клуба и даже издателем детского журнала¹².

От этой мысли писатель отказался, оставив в романе лишь признание, которое сделал Мышкин Аглае, о намерении держать экзамен на домашнего учителя, и «школьные слова» в речи князя («срезаться», «отрапортоваться больным»).

Необходимость в клубе и в занятиях с детьми отпала, когда стало ясно, что Лев Николаевич может и со взрослыми людьми вести разговоры, «совершенно как будущие в клубе»¹³.

Доверие к поучениям, как известно, определяется не только личными человеческими качествами учителя, но и его познаниями.

Вопрос об учености князя поставлен буквально на первых же страницах романа. Уже в вагоне Рогожин поинтересовался тем, обучался ли его попутчик наукам у профессора. «Да ... учился», — ответил князь (10). Этот же вопрос задал Мышкину Епанчин. Ему Лев Нико-

¹² Из архива Достоевского «Идиот», стр. 96, 97, 98, 100, 108, 115, 116, 120, 121.

¹³ Там же, стр. 130.

лаевич сказал: «Учился же все четыре года постоянно, хотя и не совсем правильно, а так, по особой его системе, и при этом очень много русских книг удалось прочесть». Генерал обратил на это последнее признание особое внимание: «Русских книг? Стало быть, грамоту знаете и писать без ошибок можете?». «О, очень могу», — подтвердил князь» (33).

Степень «учености» Мышкина занимала, как уже отмечалось, и сестер Епанчиных, которых отец попросил «проэкзаменовать князя». И когда Лев Николаевич попросил у своих слушательниц прощения за то, что он их «все как будто учит», хотя он «меньше других жил и меньше всех понимает в жизни», Аглая, «строго и привязчиво», заявила: «— Коли говорите, что были счастливы, стало быть, жили не меньше, а больше, зачем же вы кривите и извиняетесь?» (73).

Из рассказов Мышкина Епанчины и читатели узнали, что у него был уже и педагогический опыт: он в Швейцарии занимался с детьми. «Я учился и читал все только для того, чтобы им потом рассказать, и все три года я им потом рассказывал» (82). И школьный учитель Жюль Тибо, тут же, сообщив своим слушательницам князь, завидовал и дивился, «как это дети у меня все понимают, а у него почти ничего» (78), а профессор Шнейдер «много мне говорил и спорил со мной о моей вредной «системе» с детьми» (85)¹⁴.

Так, отметив уже в начале романа, что его герой — человек образованный, в обычном понимании этого слова, рассеяв те сомнения, которые естественно могли возникнуть при знакомстве с обстоятельствами жизни Мышкина, Достоевский далее заострил внимание на тех сторонах познаний князя, которые дали ему право учить других, учить взрослых людей.

Справедливо считая, что знание жизни — основа всяких знаний, Достоевский стремился изобразить своего положительного героя человеком, знающим жизнь не только по книгам. Уже первые «истории», которые Мышкин рассказал в России, были «подлинными», Достоевский позаимствовал их из своей собственной биографии¹⁵. Для знакомства с Россией писатель отправил Мышкина в традиционное для русских героев путешествие по стране. Князь побывал в Москве и во внутренних губерниях, в местах, которые Достоевский считал подлинно русскими, отличными по стилю и жизненному темпу от Петербурга, в котором его герой начал «новую жизнь». Поводом для путешествия было переселение в Москву Настасьи Филипповны, за ней же Мышкин ездил во «внутренние губернии». Путешествие длилось шесть месяцев, после него князь снова вернулся в Петербург.

Достоевский не посвятил специальной части этому периоду жизни Мышкина, рассказчик не поехал за героем и имел поэтому возможность сообщать о князе только те противоречивые слухи, которые доносились до него. Тем не менее, обставив загадочно внешние подробности полугодового периода, который разделял первое и второе появление Мышкина в Петербурге, Достоевский довольно полно осветил круг занятий и интересов своего героя. Разбросанные по трем частям отдельные замечания дают возможность «восстановить» эту ненаписанную часть.

¹⁴ Думается, что методическая «система» Льва Николаевича Мышкина, которую он применял и при обучении взрослых в России, сложилась под непосредственным влиянием педагогических статей Льва Николаевича Толстого. О журнале Толстого «Ясная Поляна» много и сочувственно писало «Время» (1861, № 9, 1862, № 3, 1863, № 1). Ряд соображений, высказанных Достоевским в статье «Книжность и грамотность», перекликаются с мыслями Толстого. Но в целом этот вопрос требует специального исследования.

¹⁵ См. Л. П. Гроссман. Семинарий по Достоевскому. ГИЗ, М.—Пг., 1922, стр. 58—60.

Воздействие России на Мышкина Достоевский представил не как результат случайного столкновения героя с теми явлениями, фактами и людьми, которые могли произвести на него сильное впечатление, не как результат воздействия «активной среды» на «пассивного героя» — Мышкин самостоятельно выбирал объекты изучения, посещал те места и расспрашивал тех людей, которые его интересовали. Так, он, по его словам, посещал остроги, беседовал с некоторыми преступниками и подсудимыми и собирал материалы о смертной казни. Ипполит Терентьев, приступив к чтению своего «Необходимого объяснения», предупредил князя, чтобы он записал и запомнил его: «Вы ведь, кажется, собираете материал насчет смертной казни» (436). Рогожину Мышкин рассказал несколько историй, также характеризующих круг его интересов: об убийстве одним крестьянином другого из-за часов (этот факт сообщался в газетах); об оловянном крестике, который князь купил за двугривенный у пьяного солдата; Лев Николаевич передал и свой разговор с простой крестьянкой, набожно перекрестившейся при первой улыбке своего ребенка. «— Я ведь тогда все расспрашивал», — объяснил Мышкин превосходное знание всех деталей (250).

Мышкин был внимательным читателем газет, он следил за всеми уголовными процессами. Он «даже слишком заинтересовался» убийцей семейства Жемариных. «Да, об этом убийце он читал еще очень недавно. Много читал и слышал о таких вещах с тех пор, как въехал в Россию; он упорно следил за всем этим» (259. Подчеркнуто мной. — Д. С.). Поэтому, когда Евгений Павлович в разговоре с Мышкиным упомянул имя Ласенера, назвав Ипполита «доморощенным Ласенером нашим», Лев Николаевич заговорил о нем, как о лице ему известном: «Разве это Ласенер?» (Подробный, занимавший 50 страниц отчет о процессе Ласенера был помещен в № 1 журнала «Время» за 1861 год).

Газета, которую Достоевский ценил за подлинность сообщаемых в ней фактов, из которой он сам черпал материал для своих произведений, и стала в его изображении одним из главных источников знаний Мышкина о России.

Рассказав однажды своим слушателям об одном убийстве, о котором писали газеты, Мышкин заключил свой рассказ одной из любимых сентенций Достоевского: «Пусть бы выдумал это сочинитель, — знатоки народной жизни и критики тотчас же крикнули бы, что это невероятно; а прочтя в газетах как факт, вы чувствуете, что из таких-то именно фактов поучаетесь русской действительности» (562).

Впечатления, вынесенные из знакомства с Россией, Мышкин назвал «негаданными, неслыханными и неожиданными». И все они, по его словам, еще больше укрепили в нем желание действовать. «Есть что делать, Парфен! Есть что делать на нашем русском свете, верь мне!» — сказал он Рогожину (251). И Мышкин действовал не щадя себя, он прилагал все усилия, чтобы помочь людям, спасти их; не ожидая призывов о помощи, он сам торопился к людям в самые ответственные моменты их жизни, но как учитель и деятель оказался беспомощным.

Сделать же Льва Николаевича Мышкина, положительного героя своего романа, «симпатичным» писателю несомненно удалось. Свидетельством этому является известное суждение о Мышкине идейного противника Достоевского Салтыкова-Щедрина, высоко оценившего попытку Достоевского изобразить в романе «Идиот» «тип человека, достигшего полного нравственного и духовного равновесия»¹⁶, и отзыв

¹⁶ Н. Щедрин (М. Е. Салтыков). Полное собрание сочинений, т. VIII, М., 1937, стр. 438.

Л. Н. Толстого, зафиксированный писателем С. Т. Семеновым («Помилуйте, как можно сравнивать «Идиота» с Федором Ивановичем (героем пьесы А. Л. Толстого,— Д. С.), когда Мышкин — это бриллиант, а Федор Иванович — грошовое стекло — тот стоит, кто любит бриллианты, целые тысячи, а за стекло — никто и двух копеек не даст»¹⁷, и то, как принял Мышкин в кинофильме «Настасья Филипповна» и в инсценировках романа наш советский зритель.

Померкли и отошли фальшивые идеи, которые нес миру главный герой романа «Идиот», нетленной осталась его нравственная красота и та шекспировская сила изобразительности, с которой написал этот образ Федор Михайлович Достоевский.

¹⁷ С. Т. Семенов. Воспоминания о Л. Н. Толстом. Спб., 1912, стр. 82.

В. Н. АЗБУКИН

РОМАН Д. К. ГИРСА «СТАРАЯ И ЮНАЯ РОССИЯ»

Д. К. Гирс (1836—1886) занимает скромное место в истории русской литературы. Многие его произведения справедливо забыты. Но одна вещь Гирса заслуживает пристального внимания — это его незаконченный роман «Старая и юная Россия», опубликованный Н. А. Некрасовым в мартовском и апрельском номерах «Отечественных записок» за 1868 г. Роман Гирса до сих пор не привлекал внимания исследователей¹, хотя в плане изучения русской демократической прозы 60-х годов это произведение представляет несомненный интерес.

Первые произведения Гирса появились в начале 60-х годов, когда автор находился еще на военной службе. Затем, выйдя в отставку, он полностью отдается литературной работе. Рассказы и повести 60-х годов в основном написаны на материале жизненных впечатлений автора, относящихся к периоду военной службы. Первое произведение Гирса так и озаглавлено «Записки военного». Армейскому быту посвящены и последующие рассказы: «Юнкер Бычаев», «Рыбак и рыбка», «Зеленая улица»². В художественном отношении эти произведения Гирса далеки от совершенства, не привлекли они к себе и внимания критики. Однако несомненен явный демократизм автора, который нашел выражение в описании повседневной армейской жизни. Особенно интересен рассказ Гирса «Зеленая улица» с подзаголовком «Трагическое из нашего прошлого». Молодой офицер, от лица которого ведется повествование, становится свидетелем того, как сквозь строй прогоняют двух солдат. Вся эта экзекуция описана у Гирса с ужасающими подробностями. «Зеленая улица», как называли солдаты страшное наказание, представлялась длинной анфиладой гибких прутьев, раскачиваемых солдатами с каким-то удовольствием в ожидании приближения жертвы. Прутья постоянно ударялись один о другой и оттого в воздухе слышалось что-то вроде треска. А тут еще бой барабана самый заунывный... Что-то страшное наводит все это на душу»³.

¹ Критической литературы о творчестве Гирса почти не существует, если не считать нескольких рецензий, да небольшого раздела в книге А. М. Скабичевского «История новейшей русской литературы».

² Библиографию произведений Гирса, далеко не полную, см. Д. Д. Языков. Обзор жизни и трудов покойных русских писателей, вып. 6, СПб, 1890, стр. 47 А. В. Мезьер. Русская словесность с XI по XIX столетия включительно. СПб, 1902, стр. 49—50.

В новейшем библиографическом указателе по русской литературе XIX в. Изд. АН СССР, 1962, творчество Гирса не отражено.

³ «Неделя», 1868, № 17, стр. 515.

Мировоззрение и эстетика Гирса в 60-е годы формируются под сильным влиянием идей Писарева. Сам Гирс очень четко выразил свою солидарность с писаревскими идеями в известной речи на могиле критика: «Уходя отсюда..., дадим себе обещание твердо стоять, распространять и поддерживать его (т. е. Писарева. — В. А.) идеи, так как безусловно верно и сознательно признано, что только эти идеи могут быть истинно полезными как нашему, так и всякому другому обществу, только они могут помочь водвориться на земле царству божественной правды и побороть существующее зло»⁴. За это смелое выступление Гирс был сослан в Вологду. Ссылка тягостно сказалась на судьбе писателя: была прервана работа над романом «Старая и юная Россия», который так и остался незаконченным. После возвращения из ссылки Гирс сотрудничает в «Отечественных записках» и в других изданиях. В русско-турецкую войну он в качестве специального корреспондента находится в действующей армии. В 1878—1880 гг. Гирс издает литературно-политическую газету «Русская правда», которую Короленко назвал органом «молодых либералов с демократическим оттенком»⁵.

«Старая и юная Россия» — лучшее произведение Гирса. Роман принес автору литературную известность, он был сочувственно встречен читателем. А. М. Скабичевский вспоминал, что книга произвела «большую сенсацию»⁶. Цензура сразу же обратила внимание, что роман «написан в духе отрицательного направления с так называемыми нигилистическими тенденциями»⁷.

Роман Гирса появился в то время, когда русская литература 60-х годов имела уже два выдающихся произведения — «Что делать?» Н. Г. Чернышевского и «Отцы и дети» И. С. Тургенева, под влиянием которых развивается проза этих лет. Новые люди Чернышевского, воплотившие в себе идеи революционной демократии, Базаров Тургенева, ставший для Писарева идеалом критически мыслящей личности, нашли своеобразное преломление в творчестве многих шестидесятников. Рахметовский характер наиболее полно отразился в романах В. А. Слепцова «Трудное время» и И. Кушевского «Николай Негорев». Другие беллетристы, труппировавшиеся вокруг «Русского слова», шли вслед за Писаревым, избрав своим маяком тургеневского Базарова. Традиции Чернышевского и Писарева нередко у писателей-демократов перекрещивались. Так, Светлов из романа И. В. Федорова-Омулевского «Шаг за шагом» как бы стоит между Рахметовым и Базаровым. То же самое можно сказать и о других героях шестидесятников.

Положительная программа писателей-демократов была не всегда достаточно последовательной, а по художественной силе их герои значительно уступали и Рахметову и Базарову. В. Г. Короленко, оценивая беллетристику писателей-демократов, видел их заслугу в том, что они «несли разрушение старому миру»⁸. «Положительное, — пишет Короленко, — было надуманно и туманно. Отрицание живо и действенно»⁹. Однако при всей ограниченности положительной программы, при очень большой доли «книжности», романы шестидесятников о новых людях, ставя проблему борьбы с социальным злом, проблему отцов и детей, стремясь по-своему ответить на вопрос «что делать», призывая к актив-

⁴ «Красный архив», 1928, т. IV, стр. 217.

⁵ В. Г. Короленко. Собр. соч., т. VI, Гослитиздат, 1954, стр. 244.

⁶ А. М. Скабичевский. История новейшей русской литературы. Изд. 5, СПб, 1903, стр. 321.

⁷ В. Евгеньев-Максимов. Очерки по истории социалистической журналистики в России XIX в. М., 1927, стр. 155.

⁸ В. Г. Короленко. Собр. соч., т. V, Гослитиздат, 1954, стр. 315.

⁹ Там же, стр. 318.

ной деятельности, способствовали объективно росту революционных настроений в русском обществе.

Роман Гирса стоит в одном ряду с произведениями Слепцова, Бажина, Благовещенского и других писателей; здесь приблизительно та же тематика. Гирса волнуют те же вопросы, что и других художников этой поры. Роман «Старая и юная Россия» близок к произведениям о новых людях и по своей художественной структуре; для него, как и для многих произведений демократической литературы, характерен интерес к интеллектуальной жизни героев — отсюда изобилие диалогов, обширные выдержки из дневника, авторские отступления, содержащие комментарии по адресу героев. В романе очень сильно сказалось влияние тургеневской художественной манеры. Многие страницы первой части романа пронизаны лиризмом; как и Тургенев, Гирс начинает свой роман с четкой датировки, в главном герое нетрудно увидеть черты Базарова и Инсарова. Подобно Тургеневу, автор постоянно делает обширные экскурсы в биографию своих героев. Да и сам замысел произведения показать два поколения — отцов и детей, старую и новую Россию — несомненно подсказан известным тургеневским романом. Все это дало основание критике назвать Гирса писателем «школы Тургенева»¹⁰.

Сам Гирс очень точно определил характер своего романа, назвав его «социальным (в смысле общественном)»¹¹. Заглавие романа символично и вполне соответствует всему содержанию; «оно рельефнее других выясняет цель романа»¹², — писал Гирс Некрасову. Со страниц романа действительно предстает перед читателем старая и молодая Россия, поколение отцов и детей. «Я задался мысляю, — пишет Гирс, — попробовать сопоставить его (т. е. молодое поколение. — В. А.) в лице лучших своих представителей с «отцами» — так сказать взяв из них только лучших»¹³.

Широта замысла сказалась и в выборе героев, представляющих различные слои пореформенной России. Здесь и дворяне — крепостники, и интеллигенты-разночинцы, и дворовые и т. д.

И старое и юное поколение представлены дифференцированно. Это люди различных взглядов, убеждений, по-разному складывается их судьба. Названием своего романа Гирс подчеркивал, что он стремится не только изобразить духовные искания новой демократической интеллигенции, но и показать «отцов», оказавшихся на противоположном полюсе общественной борьбы. В соответствии с этой основной творческой задачей роман строится так, чтобы в центре внимания все время находились представители двух поколений. Действие романа происходит в имении генеральши Плещеевой, в доме дворянского предводителя Таврова и у видного вельможи графа Забужского. Все герои так или иначе связаны между собой: сын Таврова ухаживает за дочерью Плещеевой Ольгой, Забужкий является отдаленным родственником Тавровых.

Молодое поколение в лице доктора Маркинсона, Теленьева, В. Сурина, Оглобина умело включается в основной ход повествования. Одни из героев (В. Суринский) непосредственно не появляются на страницах романа, здесь автору помогает прием косвенной характеристики — высказывания других персонажей, дневник Ольги Плещеевой. Другие герои (Оглобин, сын графа Забужского) действуют на каком-то

¹⁰ «Дело», 1868, № 7, стр. 112.

¹¹ «Литературное наследство», т. 51—52, Изд. АН СССР, 1949, стр. 200.

¹² Там же, стр. 201.

¹³ Там же.

небольшом промежутке времени и, сыграв свою роль, сходят со страниц романа. Наконец, третьим (Маркинсон, Теленьев) уделено наибольшее внимание, так как они, по мнению писателя, и должны в первую очередь представлять юную Россию.

Для того, чтобы полнее раскрыть образ Маркинсона, выявить его убеждения Гирс постоянно сталкивает его с лагерем старой России. Мы видим доктора Маркинсона и в доме Таврова, и в имениях Забужкого и Плещеевой. Молодой Теленьев появляется лишь во второй части романа, когда он приезжает в поместье генеральши Плещеевой, в котором его отец служит управляющим. Беседы с крестьянами, с отцом, спор с Маркинсоном, посещение Плещеевых — вот те наиболее существенные сюжетные моменты, с помощью которых читатель получает представление о Теленьеве как об интеллигенте-демократе, как о человеке, которому близки революционные идеи.

В первых же главах книги намечается идейный конфликт между двумя поколениями. Если вначале этот конфликт развивается в основном по линии столкновения предводителя Таврова с бедным дворянином Оглобиным, то затем в развернувшуюся идейную борьбу окажутся втянутыми и другие герои, которые постепенно подключаются к действию романа. Всем ходом своей книги Гирс показывает непримиримость этих борющихся сил; даже лучшие люди старшего поколения (старик Теленьев, граф Забужкий) не способны понять стремлений молодежи, а такие, как Тавров-старший, открыто ведут наступление на новых людей.

Гирс не скрывает хороших сторон в старшем поколении, он, по собственному признанию, стремится вести «суд над двумя сторонами» «спокойно и беспристрастно». Но на деле это беспристрастие оказывается во многом мнимым, голос автора с его симпатиями и антипатиями все время слышен в романе. Гирс не всегда и не во всем согласен со своими молодыми героями, но он глубоко верит в их «честные и справедливые побуждения», заостряя тем самым свой роман против тех антиинициативных пасквилей, которые то и дело появлялись на страницах катковского «Русского вестника».

Действие романа разворачивается в мае 1861 г., то есть через три месяца после «освобождения» крестьян. Гирс выбрал наиболее сложный период, отлично понимая, что именно это время даст ему возможность рельефно показать характерные черты двух поколений.

В романе ощутимо и наглядно передана общественная борьба, развернувшаяся сразу же после реформы — и прежде всего недовольство крестьянства мнимым «освобождением». В 60-е годы консервативные и либеральные органы печати, поддерживавшие правительство, пытаясь сгладить впечатление от многочисленных крестьянских волнений, с восторгом писали о том, что в отношениях крестьян к помещикам якобы «не только не оказывается никакой вражды, но и никакой существенной розни»¹⁴. В романе Гирса читатель мог найти ряд эпизодов, недвусмысленно говорящих об истинном отношении крестьянства к «великой» реформе. Когда дворовый Семен говорит своей возлюбленной, горничной Фене «Теперича какие они нам господа? Теперь воля», та «с сарказмом» отвечает: «Да, воля... пока отойдем, они еще успеют сто раз...» (№ 3, стр. 21). Еще более показательна другая сцена романа: дворянский предводитель Тавров, побывав на следствии «по делу беспорядков между графскими крестьянами», рассказывает: «Все из-за пустяков вышло..., однако пришлось одного бунтовщика в острог отправить, да трех наказывать...» (№ 3, стр. 22). Тот же Тавров передает

¹⁴ М. Н. Катков. О дворянстве. М., 1905, стр. 38.

«толки крестьян насчет того, что у них тут в губернии треуголяцию будут производить этим летом, строят трехногие вехи...» Крестьяне ждут «настоящей воли», они верят в то, что «приедут от царя особые генералы, влезут наверх, осмотрят и, что укажут оттуда, крестьянам и отойдет» (№ 3, стр. 23).

Тревожно чувствуют себя и помещики. Узнав, что крестьяне сделали на его полях потраву, Тавров говорит сыну: «Ты пойми, что все это значит, что это за признаки...» И он пускается растолковывать, что это все знамения 89-го года во Франции, что «тогда точно такими же пустячными признаками началось, с подорвания принципа собственности» (№ 3, стр. 39).

Незадолго до появления романа Гирса Катков на страницах «Московских ведомостей», пытаясь представить дворянство в роли благодетелей крестьян, писал: «Крестьянская реформа потребовала от помещиков огромных жертв, в крестьянах она должна была развить признательность»¹⁵. Гирс же на страницах своего романа отчетливо дает понять, что помещики сделали все возможное, чтобы использовать реформу в своих корыстных целях. В откровенном разговоре с сыном Тавров признается, что он «дал задаток землемеру за то, чтобы тот, при нарезке земли, отходящей его крестьянам по Положению, «только на 5° меньше отбил все углы в правой стороне поля» (№ 3, стр. 39). Если богат Тавров удовлетворился лишь 5°, то можно думать, как вел себя в подобных ситуациях другие помещики. Читая роман Гирса, нельзя не вспомнить ту замечательную оценку, которую дал В. И. Ленин реформе 1861 г. «Русских крестьян господа благородные помещики «освобождали» так, что **свыше пятой доли** крестьянской земли было отрезано в пользу помещиков»¹⁶.

«Для нас достоверность в романе прежде всего. Мы не сочиняем, мы списываем» (№ 3, стр. 3), — так определил свою эстетическую задачу сам автор. Эта достоверность и сила художественного обобщения проявляется на многих страницах романа и, пожалуй, в первую очередь там, где писатель изображает старую Россию. Особенно интересна в этом плане первая часть романа образно озаглавленная «Вечер и утро». Писатель далек от того, чтобы изображать «отцов» лишь одними черными красками, у него мы не найдем тех злодеев, деспотов-крепостников, самодуров, которые в таком количестве были представлены в романах его современника А. К. Шеллера-Михайлова. «Из старого поколения, — писал Гирс, — выставлены такие яркие и часто симпатичные представители»¹⁷. Это отец главного героя старик-управляющий Теленьев, нежно любящий своего сына, это граф Забужкий, который «в роковом присутствии того учреждения, где заседал, когда там окончательно решался вопрос наших крепостных... говорил в течение целых 4-х часов, отстаивая непреложность права освобождения на землю и доказывая невозможность более медлить и колебаться в этом вопросе» (№ 3, стр. 82). Симпатия автора к этим героям очевидна, хотя фигура благородного вельможи Забужкого художественно мало убедительна. Слащавая идеализация здесь так и бьет в глаза. Забужкий оказывается и крупным государственным деятелем («стал главным действующим лицом во всех значительных и административных начинаниях»), и в известной степени либералом (в молодости к нему Пушкин и Рылеев «писали потихоньку либеральные послания»), и, наконец, примерным помещиком (для своих и окрестных крестьян он выстроил лечебницу,

¹⁵ Там же, стр. 44.

¹⁶ В. И. Ленин. Соч., т. 17, Изд. 4, стр. 65.

¹⁷ «Литературное наследство», т. 51-52, стр. 202.

научил мужиков строить «опрятные избы»). Главная и несомненная удача писателя — образ дворянского предводителя Таврова, который как бы олицетворяет собой старую крепостную Россию. В освобождении крестьян Тавров видит нарушение того закона, который реально существовал сотни лет и который, признавая «известные права за моим дедом и отцом, дает и мне право на то, что у меня теперь берут» (№ 3, стр. 42). Но не только это волнует Таврова. В произошедших переменах он усматривает опасность для всего дворянского класса, ибо поколеблена многовековая традиция, следовательно, поколеблено «в массе понятие о законе». «Мужику не должна и закрадываться мысль о возможности несовершенств закона, — рассуждает Тавров. — Это небезопасно» (№ 3, стр. 41). А в другом месте романа этот сторонник охранительных принципов с еще большей откровенностью высказывает свою консервативную сущность: «Для всякого благоустроенного гражданского общества нет опаснее врага, как его собственные бедные классы...» (№ 4, стр. 331).

Тавров не против «изменений», но он за изменения постепенные, отвечающие интересам помещичьего класса. «Уступки я допускаю, но и то своевременные и постепенные. Мы тогда могли бы подготовиться: отпустить их исподволь сами, продать землю», — говорит Тавров сыну. И даже Тавров-младший, этот молодой консерватор нового типа, во многом солидарный с отцом, и тот вынужден возмутиться: «Да, двадцать два миллиона в бобылей обратить позволъ вам?» (№ 3, стр. 43).

Но Тавров не только возмущается, не только говорит, он активно и действует. Он связан с «руководителями» самой консервативной помещичьей партии, за границей он то и дело издает анонимные брошюры «Будущность России и русское дворянство», «О вреде демократизации России» и т. д. Узнав, что сын помещицы Оглобиной «с мужиками вяжется», Тавров спешит написать исправнику: «Я нахожу, что в теперешнее тревожное время опасно оставлять таких господ вблизи народа и считаю долгом предупредить» (№ 3, стр. 38).

К народу Тавров относится с некрываемым презрением, крестьянина он не считает за человека: «Ведь в сущности все они в самом деле... скоты» (№ 4, стр. 325). Этот «образованный европеец», не стеснясь, надевает при горничной Палашке «ночное белье». Ведь не может же он, иронически замечает автор, «признавать прав женщины в какой-нибудь Палашке! Для этого нужно быть в самом деле красным» (№ 3, стр. 40). Впрочем, при случае Тавров не прочь назвать себя и «либералом», он сетует на народную бедность, ибо когда мужик «сыт, хорошо одет... тогда и оброк исправно платить может» (№ 4, стр. 331).

Политический идеал Таврова — Англия, в которой, как он считает, «мы должны искать аргументов, нас защищающих, примеров политического умения бороться» (№ 3, стр. 44).

Такая сильная критика правого лагеря, содержащаяся в романе, заставляет вспомнить баденских генералов в тургеневском «Дыме», которые, так же, как и Тавров, мечтают о возврате к прошлому. «Чем дальше назад, тем лучше», «Надо переделать... да... переделать все сделанное», «И девятнадцатое февраля — насколько это возможно»¹⁸.

Оба произведения создавались в одно и то же время: в период усиления реакции, начавшейся вскоре после крестьянской реформы. «Дым» был начат в 1865 г. и закончен в 1867 г., над романом «Старая и юная Россия» Гирс, по собственному признанию, трудился «целые

¹⁸ И. С. Тургенев. Собр. соч., т. IV, Гослитиздат, 1954, стр. 66.

четыре года»¹⁹. В эти годы идет открытый реакционный натиск на политику реформ, наступление, которое грозило уничтожить все результаты 1861 г. И Гирс, как и его великий современник, ведет борьбу с отживающими силами старой России, направляя свое обличение против аристократической консервативной партии. Баденские генералы и Тавров — люди одной и той же реакционной партии, у них одна программа, одни и те же политические лозунги. «Уж лучше по-прежнему... верней гораздо. Не позволяйте умничать черни, да вверьтесь аристократии, в которой одной и есть сила»²⁰, — говорит один из баденских генералов. На такой же политической платформе стоит и Тавров: «Консерватизм необходим в обществе... Что такое консерватор? — хранитель. Значит — приемлю и сохраняю — две первые и важнейшие фазы всякой жизни...» (№ 3, стр. 42, разрядка Гирса).

Эти мотивы социального обличения, великолепно передающие атмосферу 60-х годов, придавали роману Гирса особую своевременность и остроту.

Новое слово в литературе попытался сказать Гирс и образами представителей молодого поколения. Правда, ни один из образов новых людей не получил у Гирса полной художественной законченности, что во многом объясняется незавершенностью романа. Но книга верно отразила настроения и искания передовой русской интеллигенции. Молодая Россия представлена героями, идущими различными путями.

Взгляды молодого гвардейского офицера Таврова мало чем отличаются от убеждений его отца. Тавров, разумеется, не склонен разделять всех крайностей политического кредо своего родителя, но «против многого в душе он все-таки не желал бы возражать» (№ 3, стр. 42).

Другие герои романа, осознавшие несправедливость общественного строя жизни в России, напряженно ищут путей и методов борьбы. Одни из них (Теленьев-сын, Маркинсон, Суринский) тянутся к борьбе вполне сознательно, они нашли свое дело, знают, что делать, другие (Оглобин, Ольга Плещеева) ясно ощущают невозможность жить по-старому.

Характерен и по-своему типичен для эпохи 60-х годов Оглобин. Дворянин по происхождению, он разрывает со своим классом. «Лучше стану землю пахать, мужиком буду, чем чиновником — да бесчестным» (№ 3, стр. 30). И Оглобин «становится мужиком», что вызывает взрыв негодования со стороны окружающих, в том числе и его родных. В беседе с дворянским предводителем Тавровым Оглобин, излагая свои убеждения, говорит: «Я не признаю умственную деятельность производительной в теперешнем обществе» (№ 3, стр. 33). Оглобин, конечно, не революционер, хотя Тавров-отец и видит в нем «красного». «Ты бы посмотрел здесь Оглобина, — рассказывает он сыну, — вот — кровью так и пахнет» (№ 4, стр. 328). Протест Оглобина во многом носит еще стихийный характер, он еще далек от того, чтобы стать в ряды сознательных борцов. Поэтому трудно предсказать дальнейший путь Оглобина, да, видимо, автор и не стремился к этому — во второй части романа Оглобин фактически сходит со сцены.

Не исключена возможность, что образ Оглобина был подсказан писателю фактами из биографии писателя-демократа 60-х годов П. И. Якушкина. Несколько позднее Н. С. Лесков в повести «Смех и горе» создает образ «нигилиста» Локоткова, который в имени матери «вроде мужика живет, в одной избе с работниками»²¹. Если допустить, что Оглобин у Гирса и Локотков у Лескова написаны на одном и том

¹⁹ «Литературное наследство», т. 51—52, стр. 200.

²⁰ И. С. Тургенев. Собр. соч., т. IV, стр. 68.

²¹ Н. С. Лесков. Собр. соч., т. III, Гослитиздат, 1957, стр. 468.

же биографическом материале, то будет небезынтересно посмотреть, как по-разному подошли писатели, стоящие на противоположных идеальных позициях, к изображению одного и того же жизненного явления. У Лескова Локотков показан в явно карикатурном виде: он «все под зараем книжки сочиняет..., все по крестьянскому сословию, про мужиков... Крестьяне смеются»²². «Нигилиста» Локоткова не принимает крестьянская масса, он для них чужой: «Барин крикнут: «Лучше, честнее, ребята, быть мужиком. Мужики плюнут и разойдутся»²³.

У Гирса же, наоборот, крестьяне относятся к Оглобину с явным сочувствием и участием, для них он свой человек: «С тобой-то уж очень хорошо жить,— говорит Оглобину крестьянин-работник,— ты нашим мужикким трудом не гнушаешься» (№ 3, стр. 37).

Большое место в первой части романа отводится образу Ольги Плещеевой, которая, видимо, по замыслу автора должна была со временем прийти в лагерь «новых людей». Дневник Ольги, умело введенный автором в текст романа, раскрывает душевный мир молодой девушки, которая все более и более начинает задумываться над окружающей жизнью. В дневнике Ольги много невинного, но прозорливый Тавров-старший не без основания видит в нем «дух теперешнего времени,дыхание... повсеместной заразы» (№ 3, стр. 55). Вначале равнодушная к каким-либо серьезным вопросам, Ольга под влиянием своего родственника Володи Суринского начинает размышлять о женском равноправии; горячие речи Суринского, который «любит все порнчать», начинают казаться ей правильными и верными. И если Суринский вначале видит в Ольге ребенка и проницательно называет ее «барышней», то позднее он меняет о ней свое мнение.

К сожалению, во второй части романа образ Ольги Плещеевой не получает дальнейшего развития.

О Володе Суринском, муже сестры Ольги, мы узнаем из дневника Ольги, а также от Тавроза-отца. «Никогда он ни с кем не сходится, всегда думает иначе, чем все, чем даже все общество»,— говорит о Суринском Ольга. Тавров же выражается более определенно: «Ведь это в Москве известный коновод. Самый модный в настоящее время учитель-естественник в целой Москве... я голову даю на отсечение, если он не член какого-нибудь кружка всесветных революционеров» (№ 3, стр. 55—56).

Наибольшее внимание в романе автор уделяет двум героям — доктору Маркинсону и Теленьеву-сыну. Это люди, которые знают, что нужно делать, их цели во многом сходны, но методы и приемы борьбы различны.

Доктор Маркинсон, по определению автора, «глубокая, даровитая, истинно честная, прямая и в высшей степени энергичная натура» (№ 3, стр. 91). Маркинсон по-своему пытается бороться против «разных неправд, несправедливости и грабежей». Ему удается нередко «устроить загвоздку, поставить ножку, доехать, допечь взяточника, подлеца, ретрограда», против которых он «ведет семь больших и малых процессов» (№ 3, стр. 92). Наконец, Маркинсон сотрудничает в «Искре»: «А какую карикатуру в «Искре» хватил на нашего ... врача за прием рекрутов» (№ 4, стр. 321). В то же время Маркинсон отнюдь не сторонник насильственных методов борьбы. Ему кажется, что дело, которое он совершает, велико и значительно, он не понимает того, что «биться с предрассудками, с ложью» мирным путем, в одиночку бесполезно и безрезультатно. Но то, чего не понимает Маркинсон, хорошо усвоил младший Теленьев,

²² Там же, стр. 468.

²³ Там же, стр. 469.

который нашел другой, более верный путь борьбы с социальным злом. Критика 60-х годов расценивала образ Теленьева как неудачный. Рецензент журнала «Дело» писал: «Герой романа г. Гирса, появившийся во второй части..., вышел мертвецом, вырождением или зерном невинной пародией и на Инсарова, и на Базарова вместе»²⁴.

Можно согласиться с критиком в том, что Гирс не дал Теленьеву «собственного внутреннего содержания»²⁵. Внутренний мир героя закрыт для читателя. Отсюда тот схематизм, который не позволил Гирсу создать конкретный, индивидуально-психологический образ.

И все же фигура Теленьева представляет большой интерес, как смелая, пусть не во всем удачная, попытка показать реальный облик русского революционера. Сам Гирс придавал этому образу первостепенное значение. В письме к Некрасову, который ставил первую часть по литературным достоинствам выше второй, Гирс решительно возражает: «Есть люди, которые читали и которые на этот счет не сходятся с Вами во взгляде... Первая часть, по-моему, менее всех интересна»²⁶. В своей общей оценке романа (письма Некрасова к Гирсу не сохранились) прав был, безусловно, Некрасов, первая часть действительно больше удалась автору, но по замыслу Гирса основной идейный заряд книги должна была нести вторая часть, и в первую очередь образ Теленьева. Поэтому Гирс и придает такое значение второй части, опять-таки символично названной «На свежем воздухе».

О своем герое Гирс говорит скупо и лаконично, многое здесь недоговорено, о многом читатель должен догадаться сам. В начале романа мы узнаем, что Теленьев — молодой армейский офицер, но когда Теленьев впервые появляется во второй части, становится ясным, что он по каким-то причинам вышел в отставку, живет, видимо, уроками.

Теленьев говорит о себе крайне мало, он, как правило, уклоняется от прямого выражения своих взглядов, о многом старается умолчать. Теленьев, подчеркивает автор, «глядел серьезно, говорил отрывисто — больше одним, двумя словами, точно напрасно не хотел кидать слов» (№ 4, стр. 335). И лишь, оставаясь один на один с крестьянами, Теленьев начинает говорить в полный голос. «А вот барщине теперь конец скоро», — насмешливо заметил кто-то из них» (т. е. из крестьян. — В. А.) — «Всякому неправому делу бывает конец», высказался как-бы в раздумье, приезджий» (т. е. Теленьев. — В. А.) (№ 4, стр. 353).

Теленьев по-настоящему раскрывается в споре с Маркинсоном. И здесь опять-таки многое недоговорено, но Теленьев довольно четко определяет свои жизненные цели. Спор идет о том, что можно ли ставить «мелкую кропотливую работу целью жизни». Маркинсона это вполне удовлетворяет, Теленьеву кажется недостаточным. «Никто не говорит, это очень почтено, но только...», — замечает Теленьев, явно неудовлетворенный просветительной программой доктора. И когда Маркинсон прямо спрашивает Теленьева: «Вы что рекомендуете людям?», тот уклончиво отвечает: «Я ничего не рекомендую. Рекомендовать можно, только претендуя учить людей. А я не беру на себя этого права. Я рядовой». «Однако же, — упорствует Маркинсон, — значит у Вас есть резоны, есть что-нибудь лучшее». Теленьев все-таки колебался. «Разумеется, если бы меня спросили — я первое посоветовал бы... вообще не воевать с бабами», — улыбаясь, сказал он. — «А с кем же?» — спросил Маркинсон, — «Другие (Теленьев не сказал я, или, что он ре-

²⁴ «Дело», 1868, № 7, стр. 113.

²⁵ Там же, стр. 112.

²⁶ «Литературное наследство», т. 51—52, стр. 206—207.

комендует): другие рекомендуют бороться только против настоящего, существенного зла, биться только против... в самом деле... великанов» (№ 4, стр. 361).

Как видно из этого диалога, Теленьев стремится говорить не от себя, а от имени «других» — в этом сказались и осторожность героя, который не решается полностью довериться доктору, и, разумеется, осторожность самого автора, который не мог более отчетливо выразить солидарность Теленьева с идеями революционной борьбы «против настоящего, существенного зла». А то, что речь идет именно о революционной борьбе, подтверждается заключительными словами Теленьева, которые представляют не что иное, как своеобразную перефразировку тургеневской оценки Дон-Кихота. Тургенев в статье «Гамлет и Дон-Кихот», рассматривая героя Сервантеса как борца, как революционера, писал: «Он весь живет... вне себя, для других, для своих братьев, для истребления зла, для противодействия враждебным человечеству силам — волшебникам, великанам — то есть притеснителям»²⁷.

Так, прибегая к несколько завуалированной форме, Гирс с помощью тургеневских слов, хорошо известных читателю 60-х годов, давал понять, кем в действительности является Теленьев.

После VI главы, рассказывающей о беседе Теленьева с Маркинсоном; должна была последовать VII глава, в которой автор, видимо, намеревался продолжить характеристику Теленьева. Но глава «не могла явиться в печати по независящим от автора обстоятельствам» (№ 4, стр. 402).

Показательно и отношение героя к счастью, к любви. В романах писателей-демократов о новых людях герой нередко вынужден был отказываться от личной жизни во имя революционного дела, которому он посвятил свою жизнь. Именно так поступает Рахметов в «Что делать?» Н. Г. Чернышевского. «Я не должен любить», — заявляет он. Аналогичным образом рассуждает в романе «Старая и юная Россия» Теленьев. Ему правда не приходится бороться с собственным чувством, но он твердо знает, что дело, которому он отдал себя, не позволит ему любить.

«Вы сами любили когда-нибудь?» — спрашивает Теленьева генеральша Плещеева. «Нет-с», — спокойно ответил тот. — «Ну так будете же когда-нибудь любить?» — «Вряд ли». — «Вот как, — заметила противница. — Не ручайтесь». «Можно-с. А если я не желаю, чтобы это случилось?» — «Ах, это напрасно! Разве все делается на свете непременно по нашему желанию?» — «Все-с» (№ 4, стр. 379). В начале спора можно подумать, что молодой человек просто не понимает, что такое любовь, что это «аскет» и «монстр», как называет его генеральша Плещеева. Но Теленьев не против любви. «Нет, признаю... и признаю даже великим благом». Тогда что же заставляет его ручаться за то, что он никогда не поддастся чувству? Такой вопрос ставят перед Теленьевым, но он отказывается отвечать. «Это-с просто не входит в мой расчет» (№ 4, стр. 380).

Через два года после прекращения печатания романа в «Отечественных записках» Гирс опубликовал небольшой отрывок из второй части, в котором вновь дал высказаться своему герою. Опять идет спор, но уже между отцом и сыном. «В жизни нельзя не покоряться, не быть зависимым», — такова логика рассуждений старика Теленьева. На это молодой Теленьев горячо говорит: «Это неверно, отец, ибо, если бы это

²⁷ И. С. Тургенев. Собр. соч., т. XI, Гослитиздат, 1956, стр. 171.

признать неизбежным, то тогда лучше не жить, лучше умереть, чем вечно жить у кого-нибудь рабом»²⁸.

Таким образом, в характеристике Теленьева есть черты, которые могли напомнить читателю не только о Базарове и Инсарове, но и о Рахметове: интерес к народу, скрытая революционная работа, к которой Теленьев так или иначе причастен, суровый образ жизни, отказ от личного счастья, немногословность речи.

Роман «Старая и юная Россия» остался незавершенным и уже одно это обстоятельство заставило критику расценить произведение как творческую неудачу автора. Гирсу не хватило строгой обдуманности для того, чтобы довести до конца намеченный замысел — нарисовать большую картину старой и новой России — таково было мнение рецензента журнала «Дело». И с этим нельзя не согласиться: в композиционном отношении роман не удался Гирсу, он действительно был задуман слишком широко, многое, видимо, писалось второпях — в результате некоторые герои, только намеченные автором, не получили полнокровного художественного наполнения, другие же, интересно задуманные, быстро исчезали со страниц романа.

Гирс начал писать «Старую и юную Россию» как беллетрист писаревской школы, но по мере того, как он продолжал работу над романом, он все более и более уходил от влияния писаревских идей, а следовательно и от окончания романа.

Несмотря на свою незавершенность, на ряд серьезных идейно художественных просчетов, книга Гирса о старой и новой России 60-х годов XIX в. остается интересным эпизодом в истории демократической беллетристики этого периода. Решительно отвергая старую, консервативную Россию, Гирс выступил со смелой защитой России молодой, которой, как он понимал, принадлежит будущее.

²⁸ «Дело», № 1, 1870, стр. 89.

А. А. АЧАТОВА

ИЗ ТВОРЧЕСКОЙ ЛАБОРАТОРИИ И. А. БУНИНА

В автобиографических заметках И. А. Бунина имеется любопытная запись: «От некоторых писателей я не раз слышал, что они стали писателями случайно. Не думаю, что это совсем так, но все-таки могу представить себе их и не писателями, а вот самого себя не представляю»¹.

Это замечание И. Бунина не оставляет никаких сомнений и подтверждается десятками фактов. Уже в начале творческой деятельности И. Бунин относился к своему писательству как раз и навсегда избранной профессии. Известно, что, испытывая острую нужду в деньгах, молодой Бунин тем не менее готов был печатать свои произведения за любой гонорар. А. М. Жемчужников в письме от 29 сентября 1893 года к своему подопечному юному Бунину писал: «Отсылая ему (редактору. — А. А.) Ваши стихотворения, я ему сообщил Ваши подлинные слова: «Гонорар — какой угодно»².

Свидетельством тому, с каким вниманием относился И. Бунин к своему творчеству и ко всему тому, что писалось о нем, как высоко ценил он звание писателя и его литературную репутацию, являются его литературные завещания³ и те тщательно сбереженные им собственные рукописи, часть которых была переслана из Парижа после смерти писателя его вдовой В. Н. Буниной-Муромцевой в архивы нашей страны. Знакомство с этими рукописями дает представление о большой, вдумчивой и кропотливой работе писателя над своими произведениями, о глубокой любви его к самому процессу творчества. Чувствуется, что его радовало каждое удачно найденное слово, впечатляющий образ, он тщательно зачеркивал ранее написанное и столь же тщательно вписывал новое, более удачное слово или целое предложение. О многом говорят замечания писателя на полях рукописей, сделанные им для редакторов. Так, на рукописи рассказа «Весенний вечер» И. Бунин писал: «Прошу как можно тщательнее воспроизвести оригинал. Есть умышленные ошибки, ударения на словах и т. д. — все это надо сохранить. Ив. Бунин»⁴.

¹ И. А. Бунин. Собр. соч., т. I. Изд. «Петрополис», Берлин, 1934. С авторской правкой. Отдел рукописей Государственной библиотеки им. Ленина, фонд 429, карт. № 1, ед. хр. 11, стр. 27. —

² Письма А. М. Жемчужникова И. А. Бунину 1892—1894. Отдел рукописей Государственной библиотеки им. Ленина, ф. 429, карт. 3, ед. хр. 8.

³ И. А. Бунин. К моему завещанию. Май 1942. К моему литературному завещанию. Париж, 1951, ж. «Москва», № 4, 1962.

⁴ И. А. Бунин. Весенний вечер. Машинопись с авторской правкой. Отдел рукописей Государственной библиотеки им. Ленина, фонд 429, карт. № 1, ед. хр. 4.

Общеизвестно, как безжалостно умел И. Бунин вычеркивать, сокращать свои произведения, а от малоудачных избавляться навсегда. В сигнальном номере Первого тома собраний сочинений 1934 г. рукой И. Бунина тщательно зачеркнуто такое стихотворение:

В лесу, в горе родник, живой и звонкий,
Над родником старинный голубец
С лубочной почерневшею иконкой,
А в роднике березовый корец.
Я не люблю, о Русь, твоей не смелой,
Тысячелетней, рабской нищеты.
Но этот крест, но этот ковшик белый...
Смиранные, родимые черты!
1905.

Вычеркнув стихотворение, И. Бунин внизу вполне категорично написал: «Вон, навсегда!»⁵.

Признанный мастер художественной прозы, И. Бунин не терпел в литературной работе ни малейшей небрежности.

«...Выросший под сенью гения Чехова, уступая в яркости красок Горькому, в выпуклости рисунка Куприну, в драматическом подъеме — Л. Андрееву, в его лучших произведениях, — Бунин по качествам отделки письма, добросовестной работе художника, умному рисунку и зоркому глазу, по праву занимает выдающееся положение среди современных поэтов и беллетристов. Он с ранней поры ощущал и воспринимал мир как поэт и научается мыслить образами» — писал большой знаток литературы и близкий друг многих писателей своего времени Ф. Д. Батюшков⁶.

Это «качество отделки письма» хорошо видно на примере работы И. Бунина над первыми двумя рукописными вариантами рассказа «Господин из Сан-Франциско»⁷.

Рассказ «Господин из Сан-Франциско» был написан в период творческой зрелости писателя, его наибольшего демократизма и близости к пролетарскому писателю А. М. Горькому, который, начиная с повести «Деревня», не перестает восхищаться талантом Бунина, дорожит дружбой с ним и в 1915 году привлекает к сотрудничеству в «Летописи». «В одном из своих писем этого времени к Бунину А. М. Горький пишет: «В моей очень суетной и очень тяжелой жизни Вы — м. б., и даже наверное — самое лучшее, самое значительное. Знали бы Вы, с каким трепетом читал я «Человек из С[ан]-Фр[анциско]»...»⁸. Горьковский журнал «Летопись» оценил рассказ Бунина «Господин из Сан-Франциско» как одну из замечательных страниц в современной литературе».

В настоящей статье речь пойдет лишь о стилистической работе И. Бунина над рассказом «Господин из Сан-Франциско»⁹.

⁵ И. А. Бунин. Собрание соч., Изд. «Петрополис», Берлин, 1934, т. I, стр. 125.

⁶ Ф. Д. Батюшков. Конец статьи о Бунине, измененный в окончательной редакции. Рукописный отдел Института русской литературы (Пушкинский дом) АН СССР. 15541. ХСУб. 3.

⁷ И. А. Бунин. Господин из Сан-Франциско. Рассказ в 2-х редакциях. Отдел рукописей Государственной библиотеки им. Ленина, ф. 429, к. № 1, ед. хр. 5. Рукопись поступила в 1960 году.

⁸ Горький А. Бунину. Петроград, 24 февраля 1916. Переписка А. М. Горького и И. А. Бунина. Публикация Архива А. М. Горького. Горьковские чтения. 1958—1959, Изд. АН СССР, М., 1961.

⁹ О работе И. Бунина над углублением идейного содержания рассказа, его образами, композицией см. нашу статью «Работа И. Бунина над рассказом «Господин из Сан-Франциско» в «Ученых записках ТГУ» № 48, Томск, 1964.

Стиль И. Бунина часто сравнивали с чеховским, хотя думается, что в стиле этих писателей не столько сходства, сколько различия. О приписывании Бунину чужой писательской манеры сам писатель иронически замечал в своей автобиографии в 1915 году: «...некоторые из писавших обо мне... твердили... «есть что-то тургеневское, есть что-то чеховское (хотя решительно ничего ни тургеневского, ни чеховского у меня никогда не было)»¹⁰.

Читая Бунина, легко заметить, что его проза ритмична, как и проза А. П. Чехова. Однако ритмическая фраза Бунина мало похожа на ритмическую фразу Чехова. Характерная для Чехова трехчленная конструкция фразы (три сказуемых, дополнения, определения и т. п.) легка, изящна, проста, не отягощена излишней образностью. Например, в рассказе «На трубной площади» о стареньком дрозде сказано так: «Он солиден, важен, неподвижен, как отставной генерал», а о старике Архипе из рассказа «Верба» Чехов пишет: «Он стар, горбат как верба, и беззубый рот его похож на дупло».

Бунинская ритмичная фраза тоже изящна, но в отличие от чеховской она часто более нарядна (Бунин чаще пользуется образными сравнениями, метафорами, эпитетами) и более напевна, мелодична. Подобно тому, как в стихе один недостающий или лишний слог разрушает его ритм, так во фразе И. Бунина становится резко ощутимым каждое лишнее или недостающее слово. А если учесть, что Бунин часто пользовался сложными синтаксическими конструкциями (это тоже отличает его от Чехова), то становится понятной та огромная работа писателя над композицией предложения, чтобы сохранить его мелодичность, не разрушить его ритм. Правки, проведенные И. Буниным над первоначальным вариантом рассказа «Господин из Сан-Франциско», в этом плане весьма показательны. Совершая ритмическую организацию фразы, писатель во второй рукописной редакции рассказа заменяет в отдельных случаях двухчленную конструкцию предложения — трехчленной.

Сравним:

I редакция

«Так было всюду, так было в Неаполе»¹¹.

Или:

«Он мотал головой, хрипел как зарезанный...» (14)

II редакция

«Так было всюду, так было в плавании, так должно было быть и в Неаполе»¹².

«Он мотал головой, хрипел, как зарезанный, закатил глаза, как пьяный...» (22)

Из приведенных примеров видно, что трехчленная конструкция фразы во второй рукописной редакции более ритмична и интонационно закончена, совершенна.

Часто у Бунина ритм сложной синтаксической конструкции организуется с помощью трехкратного соединения периодов предложения одинаковым союзом или союзным словом. Возьмем два следующие предложения разных редакций рассматриваемого рассказа:

¹⁰ И. А. Бунин, Собр. соч., Изд. «Петрополис», 1934, т. I, стр. 22.

¹¹ И. А. Бунин. «Господин из Сан-Франциско». Первая рукописная редакция, 14-19 авг., 1915 г., стр. 5, Отдел рукописей Государственной библиотеки им. Ленина, ф. 429, карт. № 1, ед. хр. 5.

¹² И. А. Бунин. «Господин из Сан-Франциско». Вторая рукописная редакция, конец окт. 1915 г., стр. 7. Дальше стр. рукописей будут указываться в скобках после цитат.

I редакция.

«А на рассвете, **когда** побелело за окном и влажный ветер зашуршал рваной листвой банана, **когда** озолотилась чистая и четкая вершина Монте-Соляро, против восходящего за далекими, голубыми горами Италии солнца и каменщики, поправлявшие на острове дороги и тропинки для туристов, пошли на работу, принесли к двери сорок третьего номера большой длинный ящик» (16-17).

II редакция.

«А на рассвете, **когда** побелело за окном сорок третьего номера и влажный ветер зашуршал рваной листвой банана, **когда** поднялось и необъятно раскинулось над островом Капри голубое утреннее небо и озолотилась против восходящего за далекими синими горами Италии солнца чистая и четкая вершина Монте-Соляро, **когда** пошли на работу каменщики, поправлявшие на острове тропинки для туристов, принесли к сорок третьему номеру длинный ящик». (25).

В первой редакции соединения второго и третьего периодов сложного предложения союзом «и», а не союзным словом «когда» (по типу соединения первого и второго периодов) нарушало общий ритм фразы. Кроме того словосочетание «солнца и каменщики», образующее переход от второго периода предложения к третьему, произносится с затруднением, не создает ощущения должной мелодичности, напевности при чтении фразы вслух.

Во втором варианте рукописи все три периода фразы соединены между собой по одному принципу. Троекратное употребление союзного слова «когда» восстанавливает нарушенный ранее ритм предложения, фраза становится более мелодичной, напевной. Кроме того, во второй редакции автором достигается большая композиционная и ритмическая сложенность частей внутри каждого периода фразы. Так, в первоначальном варианте «...когда побелело за окном и влажный ветер зашуршал рваной листвой банана...» из двух придаточных предложений, соединенных союзом «и», первому явно недоставало определения, отчего оно по сравнению со вторым предложением получалось не в меру укороченным и словно бы оголенным. Во второй редакции, приведенной выше, период фразы звучит совсем по-другому: «...когда побелело за окном сорок третьего номера и влажный ветер зашуршал рваной листвой банана...» Теперь писатель достиг интонационной симметричности обеих частей этого периода и создал единый ритмико-мелодический рисунок этой части фразы.

Значительной переработке подверглась во второй редакции следующая часть приведенной выше фразы. Она теперь представляет собою, как и первая, единый смысловой период, тоже состоящий из двух придаточных предложений, соединенных тем же союзом «и»: «...когда поднялось и необъятно раскинулось над островом Капри голубое утреннее небо и озолотилась против восходящего солнца чистая и четкая вершина Монте-Соляро...» Общая музыкальная тональность этого периода создается за счет равного количества определений к подлежащему в обоих предложениях (голубое, утреннее небо; чистая и четкая вершина Монте-Соляро). А однотипное построение двух периодов фразы и обрамление ее одинаковыми словосочетаниями («сорок третьего номера» и «сорок третьему номеру») придали всему этому отрывку в целом композиционную и ритмическую завершенность.

Часто необходимая напевность, плавность фразы достигается автором путем введения второго определения к определяемому слову. Сравним:

I редакция.

«Господин из Сан-Франциско лежал на дешевой железной кровати, под грубыми одеялами, на которые с потолка тускло светила одна лампочка» (14).

В первой редакции ритм начала фразы словно бы сбит, так как к первому определяемому слову (кроватьи) предпосланы два определения (дешевой, железной), а ко второму (одеялами) — лишь одно (грубыми). Во второй редакции писатель уравнивает количество определений к названным определяемым словам и ритм фразы от этого восстанавливается.

Интересна в приведенном примере правка придаточного предложения. В первой редакции — «...на которые с потолка тускло светила одна лампочка» — нагнетание гласного «а» в окончании слов создает монотонность, ведет к ритмическому спаду по отношению к первому (главному) предложению. Во второй редакции — «...на которые с потолка тускло светил один рожок» — фраза звучит энергично, хотя количество гласных звуков в ней почти то же самое. Общий ритм всего сложного предложения теперь единый.

Ритмическая организация фразы, ее мелодичность нередко создается И. Буниным с помощью неоднократного употребления какого-либо одного союза (предпочтение, как нам кажется, писатель отдает союзу «и»). И с этой целью писатель вносит изменения в первоначальный текст рукописи рассказа «Господин из Сан-Франциско».

I редакция.

«Обеды, как всюду, были венцом каждого дня, к ним наряжались как на свадьбу, и они были так обильны, что к одиннадцати часам вечера по всем номерам разносили горничные каучуковые пузыри с горячей водой для согревания желудков» (6).

Во второй редакции фраза исправлена:

«Обеды, как всюду, были венцом каждого дня, к ним наряжались как на свадьбу, и они были так обильны и кушаньями, и винами, и минеральными водами, и фруктами, что к одиннадцати часам вечера по всем номерам разносили горничные каучуковые пузыри с горячей водой для согревания желудка» (9).

Пятикратное повторение союза «и» придает данной фразе особую плавность, мелодичность и необходимую здесь медлительность: насыщенность предложения повторами призвана не только всем его смысловым, но и звуковым строем передать довольство, пресыщенность богатых туристов, с утра до позднего вечера предающихся еде.

Знакомясь с рукописями И. Бунина, нередко удивляешься тонкости авторского чутья к слову, к его месту в предложении. Поистине ювелирной работой писателя выглядят те его правки, которые связаны с расстановкой слов в предложении.

Для примера возьмем следующее описание из двух первоначальных рукописных редакций рассказа.

I редакция

«Пароходик, жуком лежавший далеко внизу, на нежной и яркой синеве, которой так густо и полно налит Неаполитанский залив, уже давал последние гудки — и они бодро отзывались по всему острову, каждый гребень которого, каждый изгиб, каждый камень был так чутко виден отовсюду, точно воздуха совсем не было» (17).

В приведенном примере обилие плавного звука «л» придает первой части фразы особую мелодичность, в то время как вторая ее часть — «...они бодро отзывались по всему острову, каждый гребень которого...» — в результате повторения в ряду стоящих словах глухого согласного «к» и раскатистого сонорного «р» представляет резкий звуковой диссонанс по отношению к первой.

А вот как дано то же описание во второй редакции рукописи: «Пароходик, жуком лежавший далеко внизу, на нежной и яркой синеве, которой так густо и полно налит Неаполитанский залив, уже давал последние гудки — и они бодро отзывались по всему острову, каждый изгиб которого, каждый гребень, каждый камень был так явственно виден отовсюду, точно воздуха совсем не было» (26).

Приведенная здесь перестановка слов во второй части предложения сняла бывший ранее резкий звуковой диссонанс между первой и второй частями фразы, придала ей звуковую мелодическую завершенность.

Особо важное значение приобретают в авторских правках замены слов с целью смыслового уточнения фразы.

Как уже говорилось нами в статье «Работа И. Бунина над рассказом «Господин из Сан-Франциско», вторая рукописная редакция этого произведения была значительно расширена писателем, его идейная позиция приобрела большую определенность, сатирическую остроту. Углубление идейного содержания во второй редакции рассказа связано не только с введением в повествование новых персонажей, сюжетных линий и ситуаций, отсутствовавших в первоначальном рукописном варианте, но и со стилистическими правками, углубляющими авторскую иронию по отношению к описываемому случаю, происшедшему с представителем высших кругов буржуазного общества — господином из Сан-Франциско.

Показывая внезапную смерть господина из Сан-Франциско в богатом отеле на Капри, куда стекались сливки буржуазного общества разных стран мира, И. Бунин во втором рукописном варианте рассказа более явственно обнажает авторскую иронию и по отношению к умершему и по отношению к тем, кто смерть человека своего круга воспринял как досадное происшествие, нарушившее очарование вечернего времяпровождения.

Сравним:

I редакция:

«Через четверть часа отель кое-как пришел в порядок, но вечер был все-таки испорчен. Некоторые возвратясь в столовую, дообедали, но молча, с серьезными обиженными лицами, меж тем, как хозяин подходил то к тому, то к другому, в бессильном и приличном раздражении пожимая плечами, чувствуя себя без вины виноватым, всех уверял, что он отлично понимает, как это неприятно, и давая слово, что он примет «все зависящие от него меры»; тарантеллу пришлось отменить, лишнее электричество потушили, и стало тихо, тихо, что слышался стук часов в вестибюле... (14).

II редакция

«Через четверть часа в отеле все кое-как пришло в порядок. Но все-таки вечер был непоправимо испорчен. Некоторые, возвратясь в столовую, дообедали, но молча, с обиженными лицами, меж тем как хозяин подходил то к тому, то к другому, в бессильном и приличном раздражении пожимая плечами, чувствуя себя без вины виноватым, всех уверял, что он отлично понимает, как это неприятно, и давая слово, что он примет «все зависящие от него меры»; тарантеллу пришлось отменить, лишнее электричество потушили, большинство гостей ушло в пивную, и стало так тихо, что четко слышался стук часов в вестибюле, где только один попугай деревянно бормотал что-то, возясь перед сном в своей клетке, ухитряясь заснуть с нелепо задранной на верхний шесток лапой» (23).

Как видно из сравнения приведенных отрывков, введением во вторую редакцию слова — «непоправимо» («вечер был непоправимо испорчен») более ясно передается отношение автора к описываемому. Это «непоправимо» усиливает иронический смысл фразы. Для богатых туристов вечер был «непоправимо» испорчен не потому, что сама смерть произвела на них тягостное впечатление (на это автор во втором варианте рукописи и не намекает), а потому, что им не удалось полностью насладиться и роскошным обедом и ожидаемой тарантеллой. Во второй редакции автор убрал и определение «серьезными» к слову «лицами», оставив лишь определение — «обиженными», так как первое давало возможность предполагать, что туристы более глубоко и серьезно реагировали на смерть человека своего круга, в то время как «обиженные» лица туристов после случившегося являлись свидетелем страшной разобщенности представителей мира капиталистических хищников. Так, во второй редакции идейный смысл фразы обостряется, писатель дает большую возможность читателю почувствовать полное безразличие друг к другу представителей капиталистических верхов, если это не связано с какой-либо осязаемой выгодой. Ироническое звучание фразы во второй рукописной редакции усиливает и образ попугая с задранной лапой¹³.

Для выяснения авторского отношения к описываемому особое значение приобретают во втором варианте рассказа замены слов в предложении.

Сравним:

I редакция

«И он (господин из Сан-Франциско. — А. А.) с ласковой презрительностью улыбался этим оборванцам, идя к автомобилю и спокойно говоря сквозь зубы: — Go away! Via! (5).

II редакция

«И он с ласковой презрительностью ухмылялся этим оборванцам, идя к автомобилю того самого отеля, где мог остановиться и принц, и спокойно говорил сквозь зубы то по-английски, то даже по-итальянски: — Go away! Via! (8).

Замена слова «улыбался» на «ухмылялся» весьма значительна. Как видно из всего описанного ранее, господин из Сан-Франциско верил в силу своих денег и считал, что они дают ему полное право и на комфорт и на «заботливость всех тех, что кормили и поили его, с утра

¹³ О правках-дополнениях подобного рода говорится в нашей статье «Работа И. Бунина над рассказом «Господин из Сан-Франциско».

до вечера служили ему, предупреждая его малейшее желание»... (II, 25). Он был самодоволен, принимал услуги бедняков разных городов мира как должное, как рабовладелец принимает поклонение своих рабов. Глагол «ухмылялся», введенный во вторую редакцию рассказа, великолепно передает оттенок этого самодовольства, пренебрежение господина из Сан-Франциско к беднякам, услугами которых он постоянно пользовался.

Или такая, например, замена слов в предложении, с помощью которой вполне категорично выражено отношение автора к политике колониализма в капиталистическом мире. Семья господ из Сан-Франциско, испытав мучительные приступы морской болезни, прибыла, наконец, на остров Капри, «...по смиряющимся волнам, переливавшимся как черное масло, потекли золотые полосы от фонарей пристани...» (I, 8). Но выражение «золотые полосы» не удовлетворяет автора и во второй редакции он заменяет его другим: «...по смиряющимся волнам, переливавшимся как черное масло, потекли золотые удавы от фонарей пристани...» (12).

Заменяя «полосы» на «удавы» автор словно бы преднамеренно вводит читателя в ту атмосферу коммерции, выгодного барыша, которая царила и здесь на далеком острове, превращенном благодаря предприимчивым дельцам из-за океана в «золотого удава». Таким «золотым удавом» и оказался француз-коммерсант — хозяин самого богатого отеля на Капри, в котором суждено было закончить свою жизнь господину из Сан-Франциско. С какой педантичностью, грубым цинизмом избавляется этот коммерсант от трупа господина из Сан-Франциско, перед которым только что любезно расшаркивался, предвкушая немалую выгоду для себя, а теперь обеспокоенный тем, что его дорогие апартаменты могут избегаться из-за случившегося другими не менее богатыми и выгодными «гостями».

Во второй рукописной редакции не мало изменений внесено с целью более образного, впечатляющего, зримо ощутимого восприятия описываемого явления, события и т. п.

Приведем отдельные примеры, в которых подчеркнутые нами слова и выражения, отсутствовавшие в первоначальном варианте, введены автором во вторую рукописную редакцию.

«Обед длился целых два часа, а после обеда открывались в **бальной зале** танцы, во время которых мужчины — в том числе, конечно, и господин из Сан-Франциско — задрав ноги, решали... судьбы народов... и до малиновой красноты лица накуривались гаванскими сигарами и напивались ликерами в баре, где служили негры, в красных камзолах, с **белками, похожими на облупленные крутые яйца**» (II, 4).

Последняя, подчеркнутая нами деталь в описании внешности негров столь зримо выразительна, что может быть отнесена к числу лучших портретных деталей писателей-классиков.

Или такой пример:

«Но там, на корабле, в светлых, **сияющих огнями и мрамором** залах, живых и счастливых, был, **как обычно, модный бал** в эту ночь...» (II, 29).

Внесенные во вторую редакцию фразы, подчеркнутые слова более ощутимо и образно передают по контрасту с последующим описанием роскошь «самого знаменитого» корабля, на вершину которого, утопая в роскоши, предавались развлечениям владыки мира сего, а внизу, глубоко под ними у гигантских топок, задыхались от жары и угольной пыли полуголые люди.

Отдельные изменения, внесенные во вторую редакцию рассказа, не только усиливают зрительное восприятие описываемого момента, но и оказывают более сильное психологическое воздействие на чувства читателя.

Сравним:

І редакция

«...карнавал он (господин из Сан-Франциско. — А. А.) думал провести в Ницце, в Монте-Карло..., — где одни с азартом предаются автомобильным и парусным гонкам, другие флирту, третьи рулетке, а четвертые стрельбе в голубей, которые очень красиво взвиваются из садков над изумрудным газоном, на фоне голубого моря, и тотчас же стукаются белыми комочками о землю...» (2).

Во второй редакции конец фразы переделан следующим образом: «...а четвертые стрельбе в голубей, которые очень красиво взвиваются из садков над изумрудным газоном, на фоне моря **цвета незабудок**, и тотчас же стукаются белыми комочками о землю...» (2).

Замена слова «голубой» на более образное словосочетание «цвета незабудок» сделана автором, на наш взгляд, не случайно. Второе определение цвета моря более поэтичное, тоньше передающее красоту момента (красиво взвиваются белые голуби на фоне моря цвета незабудок). А чем поэтичнее, возвышеннее красота момента, тем противоестественнее ее грубое разрушение, когда по прихоти богатых сластолюбцев, жаждущих острых ощущений, взвившиеся из садков голуби тотчас же падали мертвыми. Психологическое воздействие этой сцены доведено И. Буниным до огромного накала, читатель возмущается, негодует, презирает любителей столь постыдной забавы.

В заключение хочется остановиться на правках, связанных с перестановкой слов в предложении, с целью изменения логического, смыслового ударения.

Например, в первой редакции фразы: «Много народу стояло на палубах с биноклями в руках, многие леди и джентльмены уже накинули легкие, мехом вверх, шубки...» (4). Логическое ударение падает на слова «с биноклями в руках», а это противоречит истинному смыслу того, о чем хотел сказать автор. Бинокли в руках пассажиров лишь деталь и не в ней заключен смысл фразы, а в том, что именно происходило «на палубах» в момент подхода парохода к пристани.

В новом рукописном варианте — «Много народу стояло с биноклями в руках на палубах, многие леди и джентльмены...» и т. д. — логическим центром фразы становится словосочетание «на палубах» и после него вполне естественными выглядят все те перечисления, рисующие картину того, что там на этих «палубах» происходило.

Или возьмем, например, такое предложение:

І редакция

«Господин из Сан-Франциско, поглядывая на красавицу подозрительной нравственности, высокую, удивительного сложения блондинку с подрисованными по последней парижской моде глазами, державшую на цепочке крохотную, гнутую, облезлую собачку и все разговаривавшую с ней, стоял в цилиндре и в серых гетрах на лакированных ботинках» (4).

Здесь в главном предложении основная мысль о том, что господин из Сан-Франциско стоял в цилиндре и гетрах. Но писателя, видимо, меньше всего занимала поза и одежда господина из Сан-Франциско,

ему нужно было подчеркнуть не внешний, а внутренний, моральный облик персонажа. С этой целью композиционно и объединены в этой сцене образы господина из Сан-Франциско и красавицы «подозрительной нравственности». Переделывая во второй редакции рассказа это предложение, И. Бунин теперь ставит логическое ударение на той части фразы, в которой передается заинтересованность господина из Сан-Франциско «знаменитой» красавицей.

«А сам господин из Сан-Франциско в цилиндре, в серых гетрах на лакированных ботинках, с тонкой усмешкой и искоса поглядывал на стоявшую возле него знаменитую красавицу, высокую, удивительного сложения блондинку с разрисованными по последней парижской моде глазами, державшую на серебряной цепочке крохотную, гнутую, облезлую собачку и все время разговаривавшую с нею. Он был тоже счастлив, но по-иному, по-своему» (II, 7).

Как видно из текста, теперь писатель более определенно показал то чувство своеобразного счастья господина из Сан-Франциско, вызванное и состоянием горделивой самовлюбленности и близостью красавицы, на благосклонность которой можно было рассчитывать: ведь любовь, как и вещи, можно было купить в этом мире за деньги.

Так, от изменения логического ударения меняется весь смысл предложения, обостряется его идейная значимость для раскрытия характера господина из Сан-Франциско.

Все приведенные в настоящей статье стилистические правки (а их количество можно было бы увеличить во много раз) свидетельствуют о большой, кропотливой работе И. Бунина над фразой и отдельным ее словом. Рассказ «Господин из Сан-Франциско» получил заслуженную высокую оценку современников. Сохранился отзыв В. Г. Короленко об этом рассказе. Встретившись в 1919 году с В. П. Катаевым, Короленко спросил его: «Вы кого любите из современных писателей?» В. П. Катаев назвал И. А. Бунина. «Бунина? — спросил задумчиво Владимир Галактионович. — Господин из Сан-Франциско» — прекрасный рассказ. Учитесь у Бунина, он хороший писатель»¹⁴.

Рассказ И. Бунина сохраняет до сих пор свою огромную идейную и художественную значимость. В нем писатель с большой впечатляющей силой показал мир капиталистических хищников и то зло, которое причиняли колонизаторы народам колониальных стран. Вот почему эпиграфом к этому произведению взяты страшные слова Апокалипсиса «Горе тебе, Вавилон, город крепкий», которые, как писал И. Бунин к французскому издателю, «неотступно звучали» в его душе, когда он писал «Братьев» и задумывал «Господин из Сан-Франциско», за несколько месяцев до начала первой империалистической войны.

¹⁴ В. Катаев. «Один из последних (Короленко в 19-м году)», Газета «Коммунист», от 1 января 1922 года, Харьков.

Н. А. ТАКТАШЕВА

ТВОРЧЕСТВО ЛАРИСЫ РЕЙСНЕР В 1918—1924 гг.

«Фронт» и очерки о загранице

Такие жизни похожи на легенду. Комиссар Волжской флотилии, прототип героини в «Оптимистической трагедии» Вс. Вишневского, Лариса Рейснер была, по словам М. Кольцова, «великолепным, редким, отборным человеческим экземпляром». Ее ум и талант были полностью подчинены служению революции.

Многих современников привлекал образ Л. Рейснер. Она стала героиней нескольких повестей, пьес. Но воссоздать во всей полноте ее беспримерный образ многим не удалось.

«Несколько раз на протяжении книги,— писал А. М. Горький в письме к Л. Никулину о книге «Записки спутника»,— вы начинали говорить о Ларисе Рейснер, а фигура ее все-таки осталась не написанной вами»¹.

Биография этой удивительной женщины достойна большого исторического романа. Все думали, что это дело близкого будущего. Однако после смерти Ларисы Михайловны о ней и ее творчестве надолго забыли.

«Около 30 лет назад вышло в последний раз неполное двухтомное собрание ее (Л. Рейснер — Н. Т.) сочинений. Еще немного, и ее имя, почти неизвестное молодежи, будет совсем забыто²,— в журнале «Советская печать» писал Алексей Эйсер.

После тридцатилетнего перерыва, в 1958 году, читатели вновь познакомились с творчеством Ларисы Рейснер по изданию «Избранные произведения»³, в которое вошла лишь часть написанного ею. Однако каждый может почувствовать дыхание горячих лет, описанных Л. Рейснер. Непосредственная участница гражданской войны, писательница выступила первым взволнованным летописцем того, «как это было от Казани до Энзели. Как шумели победы, как кровью истекали поражения. На Волге, Каспии и Каспийском море во время Великой русской революции»⁴.

Блестящий путь очеркистки не был гладок и безоблачен, ей приходилось наступать на горло собственной манере письма. Как в свое время В. Брюсов и А. Блок освобождались от влияния символизма, В. Маяковский — футуризма, Ларисе Рейснер пришлось преодолеть пристрастие к изощренности и красавости «Аполлона». Этот перелом

¹ А. М. Горький. Собр. соч. в 30 томах, ГИХЛ, М., 1955, т. 30, стр. 238.

² Алексей Эйсер. «Лариса Рейснер», ж. «Советская печать», 1957, № 11, стр. 28.

³ Лариса Рейснер. «Избранные произведения», ГИХЛ, М., 1958.

⁴ Там же, стр. 25. Далее будут указываться страницы этого издания.

интересен и значителен тем, что дал советской литературе циклы замечательных очерков «Афганистан», «Гамбург на баррикадах», «Железо, уголь и живые люди» и «Декабристы».

Книга очерков «Фронт» была первой на этом пути. В своем дореволюционном творчестве Л. Рейснер выступила как поэтесса, ученица акмеистов, и меньшее значение, пожалуй, придавала своим очеркам⁵.

Буржуазные эстеты третировали очерк, считая его низшим жанром литературы. Правда, простота жизни были в загоне у литераторов позорного десятилетия 1907—1917 гг.

Вместо того, чтобы изучать жизнь, эстеты старались уйти подальше от насущных вопросов. «Сладостная легенда», которую творили Сологуб и Н. Гумилев, была для них дорожкой жизни, «грубой и бедной».

Восемнадцатилетняя Л. Рейснер выступила в литературе в 1913 году со своей драмой «Атлантида», выдержанной в духе того времени. Дрaму напечатали в «Шиповнике», где сотрудничали крупнейшие писатели того периода. Начиная с 1914 года Л. Рейснер работает в журналах «Рубикон», «Богема», «Рудин».

В последнем наряду со стихами она помещает литературно-критические статьи, сатирические зарисовки. В них борьба с отступниками в искусстве, разоблачение защитников войны. Характерно, что только стихи подписаны настоящим именем, для статей и фельетонов выбраны псевдонимы: Рики-Тики-Тави, Е. Ниманд, Л. Храповицкий. Но не стихам выпало на долю сыграть главную роль в творчестве писательницы, а подписанным псевдонимами статьям и фельетонам. В них истоки смелых, талантливых очерков Л. Рейснер. Здесь сложился стиль очеркистики, несколько цветистый, пышный. Жизненная зоркость, умение видеть за мишурой подлинную ценность явления помогли Л. Рейснер порвать навсегда с эстетствующей средой.

После закрытия «Рудина» Л. Рейснер пришла к А. М. Горькому в журнал «Летопись». Но долго еще остается наследие связи с эстетствующей средой — цветистость, яркость стиля, некоторая мудреность, от которой Л. Рейснер освобождает Октябрьская революция.

Уже в начале 1917 года, после Февральской революции, Л. Рейснер от журналов, рассчитанных на десятки избранных читателей, приходит в газету «Новая жизнь». Отсюда начинается ее путь в большой прессе.

Л. Рейснер уже отходит от «изящной» литературы и подчиняет свое перо работам дня. У нее является стремление писать просто и без прикрас.

Великая Октябрьская революция перевернула все установившиеся представления о значительности жанров. Она решительно поставила на службу народу одряхлевшие и опозоренные эстетствующей литературой драму и очерк.

«После всякого глубокого политического переворота народу нужно много времени для того, чтобы этот переворот себе усвоить. Надо этот политический переворот переварить, сделать его доступным массам населения»⁶, — писал В. И. Ленин. Писатели должны были сыграть в этом главную роль.

В это время наиболее доступным, подходящим жанром был очерк. В первые годы советской власти не было времени на длинные повести

⁵ Раннему периоду творчества писательницы посвящена полностью наша статья «Путь Л. Рейснер от эстетских журналов к Октябрю». Поэтому сейчас мы ограничиваемся лишь беглым замечанием о месте очерка в дореволюционном творчестве Л. Рейснер.

⁶ В. И. Ленин. Доклад на II Всероссийском съезде политпросветов. Сочинения. Госиздат. полит. литературы, Изд. 4, 1950, том 33, стр. 50.

и романы: тороплив был шаг эпохи. Были наброски и факты, а большинство людей становилось профессиональными литераторами совсем неожиданно.

В своем выступлении на II Всесоюзном съезде советских писателей Конст. Федин сказал: «История советской литературы должна начинаться с рассказа о том, как старшее поколение писателей сражалось на фронтах гражданской войны, служило в Красной Армии, работало в только что основанных учреждениях власти рабочих и крестьян»⁷.

Комиссаром Чапаевской дивизии был Дмитрий Фурманов. Бойцами и политическими руководителями служили Артем Веселый, Ю. Либединский.

Немногие из интеллигентов так рано, так решительно, как Лариса Рейснер, смогли порвать с прежним комфортом и броситься на службу революции, выступить за права простых людей. Господа чаще бежали за границу, писали клеветнические измышления о красных, об их жестокости. Злоба гасила таланты. А Рейснер доказала своим творчеством, что революция — не гибель для таких, как она, а наоборот, время расцвета, если не идти против народа, а отдавать ему свои силы и умение.

Лариса Рейснер, по словам М. Кольцова, «была одним из виднейших представителей той самой первой, маленькой кучки интеллигенции, которая сразу, с первых дней революции, еще до победы рабочего класса, пришла к нему и бескорыстно связала с ним свою судьбу»⁸.

С начала Февральской революции Л. Рейснер приступает к работе в рабочих самодеятельных кружках, пишет небольшие очерки о рабочих театрах и клубах. Она работает в комиссиях по сохранению художественных музейных ценностей.

Все яснее раздвигаются горизонты жизни перед глазами Л. Рейснер. Она видела Керенского, пережила Временное правительство, но не прониклась доверием к ним. Ее впечатления нашли воплощение в памфлете «В Зимнем дворце» (1917 г.). Злым и острым был язык этого памфлета. Л. Рейснер предъявила настоящий политический иск Керенскому.

Вселившись в Зимний дворец, он подверг величайшей опасности и разгрому сокровища искусства. Толпа, искавшая во дворце Керенского, встречала на своем пути фарфор, бронзу, картины, статуи — и все разбила. Много ценного было сохранено благодаря порядочности людей, служивших во дворце. Наблюдательность слуг подвела итоги Керенскому: «Изволили много душиться, а душка своего не было-с» (492).

Так, за несколько месяцев до Октябрьской революции Л. Рейснер выявила свое отношение к происходящему, выбрала памфлет — жанр, наиболее подходящий по тому времени. Л. Рейснер восторженно приняла Октябрьскую социалистическую революцию. В начале 1918 года Рейснер вступает в партию. В том же году она отправляется на Волгу не прикомандированным к армии корреспондентом, а разведчиком, комиссаром.

В то время, случалось, бывшие сотрудники «Рудина» перепечатавали в советских журналах свои стихи шестилетней давности. Лариса Рейснер уже шагнула далеко вперед.

Когда эстеты еще «зажимают нос от революции», Лариса Рейснер с огнем прошла тысячи верст от Казани до персидской границы.

⁷ Второй Всесоюзный съезд советских писателей. Стенографический отчет, М., 1954, стр. 502.

⁸ М. Кольцов. «Милый спутник», ж. «30 дней», 1926, № 3, стр. 7.

Л. Рейснер не на досуге думала заняться воспоминаниями о революции. Революция для нас — настоящее и будущее. Она с оружием в руках защищает революцию, дерется на Волге и в Энзели, и оттуда в «Известия» и «Правду» идут ее горячие, взволнованные, яркие наброски, зарисовки, очерки о гражданской войне. Во всей манере письма, в уверенном размахе было обещание будущего большого и талантливого мастера. В противоположность бледным фронтовым сообщениям очерки Л. Рейснер были полнокровными законченными произведениями, ярко отражавшими суровые дни революции. Цикл «Фронт» (1918—1919 гг.), печатавшийся в газетах как «Письма с фронта», был первым и наиболее трудным для Ларисы Рейснер. В этот период, когда новое искусство рождалось вместе с новым человеком, Лариса Рейснер была подвержена ошибочному мнению. Она считала, что большевистское мировоззрение позволяет художнику сохранять старую форму, господствовавшую в литературе для избранных. В книге остались следы бывлой выучки, прежних увлечений. В суровую реалистическую прозу 20-х годов очерки Ларисы Рейснер ворвались как нечто праздничное, цветистое, радостное. В этом радостном буйстве красок, звуков уже вырисовывается новая, значительная тема — она всерьез пишет о революции, о ее защитниках, ненавидит ее врагов. Есть еще в книге изощренность, перегруженность образами. Это поймет, от этого Лариса Рейснер откажется позднее.

Проследить за становлением строгой, сдержанной манеры письма Ларисы Рейснер представляется очень интересным. Попытка разобраться в творческой лаборатории Л. Рейснер была сделана Инн. Оксеновым в 1933 году в статье «Лариса Рейснер — военный писатель»⁹, с тех пор дело не двинулось дальше. Это единственная статья о стиле писательницы. Инн. Оксенов много и обстоятельно пишет о слабостях, промахах Ларисы Рейснер в очерках цикла «Фронт» (некоторая созерцательность, литературная экзотика, пространные лирические и лирико-описательные отступления, осложняющие композицию очерков). Мы не будем вновь возвращаться к этому: связь с прежней школой, серьезность увлечений, которые нужно было преодолеть Л. Рейснер, бесспорны. Разговор Инн. Оксеновым об этом исчерпан. Однако излишнее пристрастие к слабостям стиля «Фронта» помешало Оксенову сделать упор на том, что является завоеванием Ларисы Рейснер: она уже сознавала необходимость поубавить в своих произведениях красоты и изощренности. Свидетельством этому являются рукописи Л. Рейснер, которые были знакомы Инн. Оксенову.

По сравнению с черновиками в книгу вошла лишь меньшая часть былых красотей, но и этого еще много. В своей книге «Фронт» Л. Рейснер шла трудным путем от заимствованного из книг: фавны, божки, жирные краски Кустодиева, образы Леонардо да Винчи, от былой усложненной образности — к своему, увиденному собственными глазами.

В самих черновиках «Фронта» можно проследить развитие литературной манеры Ларисы Рейснер, становление образов героев революции. Лариса Рейснер неоднократно возвращается к ним, делает их проще, умеряет их стихийную силу. Иной раз она отказывается от какой-либо черты характера, особенности героя, чтобы сделать строже, значительнее, более типичным его образ. Лариса Рейснер отдает себе отчет в этом сознательном отборе, ее черновики много обширнее готовых очерков. Но круг того, что войдет в очерк, очерчен четко. Остальное — те черты, которые Л. Рейснер сохраняет для себя.

⁹ Ж. «Знамя». Гослитиздат, 1933, № 2, стр. 196—214.

Особенно трудным для Ларисы Рейснер оказался образ Азина. Она патетически восклицает: «Разве такого, как Азин, расскажешь?» и уясняет его для себя, этого самородка, талантливого руководителя. «Под самым Царицыном белые ударили дивизию Азина, ударили изо всех сил. Одних раненых и убитых 10 тысяч. Из 19 — десять. Всякая другая часть развалилась бы, перестала существовать. Азин удержался, и фронт не прорван. Бедный Азин. Он уставал за последнее время. Кама, Урал, Пермь — и теперь Царицын. Как он начинал? Его походы были пурпурными от избытка сил, от жажды славы, от гордой безнадёжности»¹⁰.

Над приведенным отрывком стоит: «напечатано не будет». Это показывает, как Л. Рейснер отбирает материал для своих очерков. Это становится ясным, когда сравниваешь окончательный текст с первоначальным замыслом.

Не ради правдоподобия, а ради высшей правды Л. Рейснер рисует людей, бывших рядом, не меняя их фамилий, событий, в которых они участвуют. В лучших очерках Л. Рейснер можно верить в полноценность этого жанра, в его художественность. Настоящий очеркист — не фотограф, а полноправный художник с творческой фантазией, правом мыслить и умением отбирать нужные факты.

Во «Фронте» показана победа новой жизни, есть стремление говорить просто и сдержанно. «Главная забота штаба — сапоги и газеты, куда это поступает во время, там крепкий штаб», там крепкая организация. Лариса Рейснер рассказывает о строительстве Красной Армии, ее дисциплине, ее победах.

«Как сейчас вижу этот Свияжск, где не было ни одного солдата «по принуждению». Все, что в нем жило и оборонялось, все было связано крепчайшими узами добровольной дисциплины, добровольного участия в борьбе, которая вначале казалась совсем безнадёжной»¹¹.

Лариса Рейснер мужественно описала трехлетний поход от Казани до Энзели. Матросы, корабли, культура буржуазного Петербурга, революционная весна России — все нашло на страницах «Фронта» свое точное и взволнованное воплощение.

Современники очень высоко оценили психологическую правду «Фронта», мужество и скромность смелой женщины (она мало писала о себе). «Фронт» был взволнованной исповедью человека, порвавшего с прошлым, выступившим за правду новой жизни. Как писала она свою книгу, свои очерки, которые посылала в «Известия»? Очевидцы больше вспоминают о том, что можно было видеть — простоту поведения в опасных переделках, в разведке, мужество женщины-бойца. Ее, наверное, не часто видели пишущей. Потому много позднее журналист Л. Сосновский говорил: «Она мало тогда писала, по крайней мере нам редко приходилось читать ее». А Лариса Рейснер не переставала работать, совершенствовать свое умение. Черновики «Фронта» говорят о вдумчивой, скрупулезной работе, о ее серьезном отношении к слову. Нельзя забывать, что Л. Рейснер была комиссаром, разведчиком, постоянно была занята, каждую минуту рисковала своей жизнью. Но она совершила литературный подвиг, создала свою горячую, бесстрашную книгу, в которой увековечила дни 1918—1920 гг., самоотверженных борцов, прошедших с ней рядом дорогой побед и отступлений.

Книга «Фронт» появилась в 1924 году. Очерки 1918 года, собранные вместе, стали первым художественным произведением об отшумев-

¹⁰ Отдел рукописей Госбиблиотеки им. В. И. Ленина, фонд 245, картон 3, ед. хр. 6, лист. 2.

¹¹ Лариса Рейснер. «Фронт», ОГИЗ «Молодая гвардия», 1932, стр. 110.

ших годах гражданской войны. К этому времени Лариса Рейснер уже побывала в далеком Афганистане, в революционной Германии. Но, вернувшись в Россию, она растерялась оттого, что война с оружием в руках уже закончилась и начинается новая борьба с капиталом, мирная, но не менее тяжкая. А как включиться в нее, когда необходимость некоторых уступок капиталу понимается голозой, а сердце не принимает этого? В эти годы Л. Рейснер пишет свой затерявшийся фельетон о красноармейце, по причине психического расстройства наклеветавшем на себя. Она собирается взяться за «Письма из Нэпландии» (производное от НЭПа).

У Ларисы Рейснер появляется зависть к тому времени, когда было все просто. Нэпманская Москва поразила вернувшихся из Афганистана Ларису и ее спутников своими противоречиями, пестротой, новоявленными богачами. Это было необычно после суровых и голодных лет гражданской войны.

После нее прошло уже 3 года. Как же автор относится к сегодняшнему дню? Перед нами рукописи с первыми строчками предисловия от автора. «Три года гражданской войны», «Мне выпало удивительное счастье», «Я», «Иногда кажется»¹². Ларисе Рейснер трудно начать. Старая культура, многолетняя выучка мешают ей заговорить сразу словами простыми и ясными. Ей нужно переступить через себя, чтобы подобрать слова, которые дойдут до сердца рабфаковцев. И вместо того, чтобы говорить о себе, она говорит о времени, о победах Советской России и о том новом, чего еще не приемлет. «Эти годы, восемнадцатый, девятнадцатый и двадцатый уже отошли в прошлое. На пролитой крови взошла не только новая РСФСР, герб которой впервые пришел на фронт на красном боку маршрутной теплушки — стал СССР, и на пролитой крови взошла не только рабочая Россия, но и НЭП, и новая Москва — американизированная, жестокая, деловито и быстро живущая».

Это почти середина ее предисловия. Но Лариса Рейснер начинает окончательную редакцию от автора этими словами, снимая все предыдущее, считает, что не вправе давать свои ошибочные взгляды на НЭП, на то, с чем пока не согласна, но скоро поймет. Несколько смягчает другую свою мысль о том многом, чем жертвуют борцы революции. «Революция бешено изнашивает своих профессиональных работников. Она жестокий хозяин, с которым не поговоришь о 8-часовом рабочем дне, о защите материнства и повышении заработной платы». Л. Рейснер старается объяснить это. Революция еще только поднимается на ноги, крепнет, и трудно приходится ее борцам и защитникам. Страна лихая и держится на энтузиазме народных масс. Социалистическая революция дала народу впервые в мире закон о восьмичасовом рабочем дне, о повышении заработной платы, об охране материнства. Но это закон для лучших времен, народ самоотверженно отказался от этих законов до окончательного становления социализма. Не принуждение и не жестокость революции заставляют сделать это, это воля самого народа. Он понял, что не должно быть возврата к прошлому, и ради этого соглашается на временное напряжение всех сил. Лучшей иллюстрацией этого являются коммунистические субботники, которые проходили по всей стране. Их В. И. Ленин недаром назвал ростками будущего.

Л. Рейснер приветствует энтузиазм борцов за социализм, с особой любовью описывает их образы. Маркин, командарм Азин, Михаил Ка-

¹² Отдел рукописей Госбиблиотеки им. В. И. Ленина, фонд 245, картон 3 ед. хр. 1. Далее цитаты оттуда же.

линин, летающий на деревянных аэропланах, утонченный аристократ Беренс — каждый из них неповторим и незабываем. Во всей книге Л. Рейснер чувствуется та романтическая приподнятость, которая характерна для литературы первых лет революции. «Когда же жизнь была чудеснее этих великих лет?» — в этом неиссякаемый источник молодого революционного романтизма книги «Фронт».

В шутильной анкете на вопрос, где бы она хотела жить, Лариса Рейснер отвечает: «Никогда не жить на месте. Лучше всего на ковresseсамолете». Весной 1921 года она отправилась после утихших боев в далекий Афганистан, в мертвую непроснувшуюся страну «Тысячи и одной ночи». (Перед этим Л. Рейснер успела побывать на рижской конференции в буржуазной Латвии. Фельетоны «Путевые заметки», «Как отваливается пушистый хвост», «25 октября в Риге» явились первой пощечиной буржуазному миру).

Это было путешествие через всю страну, через пустыню, на несколько веков назад. Здесь новый фронт — дипломатический, и еще острее борьба за влияние на Афганистан. Большевики принесли в темную угнетенную страну мысль о свободе, независимости. Со времени признания Афганистана Россией все труднее приходится здесь убежденным фашистам. Им приходится считаться с представителями Советской России, радостно приветствуемыми афганским населением. Оно хорошо начинает понимать, на чьей стороне правда, справедливость. Политика СССР совпадает с интересами афганского народа. Он один спасает Афганистан от грабежа и разбоя оголтелых фашистов.

Наперекор всем установившимся традициям литературы о Востоке Ларисе Рейснер минута пробуждения, маленький шаг прогресса дороже многих веков сна, одичания, мертвой тишины экзотического Востока, воспетого Пьером Лотти.

Лариса Рейснер примеряет к Афганистану мерку русской революции, жаждет освобождения его красивого, но бедного народа. Гимн ярчайшей природе Афганистана с ее воспламененным дыханием роз, дуновением мяты и лаванды, с десятками красок, звуков, запахов перебивают страницы, рисующие гневные, обличительные картины нищеты, отсталости, убожества жизни афганского народа. Главный виновник этого — хищничество европейских и американских колонизаторов, безнаказанно хозяйничающих в этой стране.

Но им все труднее хозяйничать здесь. Народ восстает против английского владычества. Главы о национальном празднике Афганистана — самые горячие, самые взрывчатые в книге. Осознать свое положение, добиться освобождения, независимости — этого желает Лариса Рейснер народу Афганистана. Племена пляшут войну с Англией, в танце выражая свою ненависть к англичанам, страсть к свободе. «Англичане отняли у нас землю... но мы прогоним их и вернем свои поля и дома». Все племя повторяет рефрен, а английский посол сидит на пышной трибуне, бледнеет и иронически аплодирует.

Книга Л. Рейснер была первой книгой о послеоктябрьском Востоке. Далекая русская революция докатилась до его границ и заставила проснуться. «Афганистан», очерки о Германии, «Декабристы» — все более смелые и ощутимые завоевания Ларисы Рейснер на пути к совершенному творчеству. В свое время книги Л. Рейснер были большим событием в зарождающейся советской литературе. Везде писательница успевала сказать свое первое, взволнованное слово, своими глазами видеть то, о чем писала. От журналистики в ее книгах была большая оперативность, от большой литературы — мастерство, отточенность слов и мыслей.

В 1923 году Л. Рейснер уехала в Германию, чтобы здесь по горячим следам, через несколько недель после восстания в Гамбурге, написать историю этого славного выступления немецкого пролетариата. То, что было написано ею, было настолько зримо и осязаемо, что через несколько лет один из читателей, запомнивший Ларису Рейснер по очеркам в «Известиях», на вопрос: кого хоронят? — ответил: «Участника германской революции»¹³. Точнее правильнее определить особенность творчества Ларисы Рейснер трудно. Быть участником описываемых событий, пережить все самой, — по-настоящему радоваться и ненавидеть. Забежав несколько вперед, можно привести пример о действительном участии Ларисы Рейснер в процессе селькора Лапицкого, когда ее статья о Василенко и Лапицком разом перевернула ход суда, поменяла местами подсудимых и свидетелей. Она умела вмешиваться в дела, события, чтобы добираться до их сути, сердцевины.

В Германии Лариса Рейснер очень тщательно отнеслась к своей задаче — изобразить Гамбургское восстание, возродить неуываемую память о нем. «Для рабочего в пределах буржуазного государства нет истории, список его героев ведет военно-полевой суд и фабричный педель из меньшевистского профсоюза. Побив оружием, буржуазия душит забвением ненавистную память о недавно пережитой опасности» (203). Лариса Рейснер приложила много усилий, чтобы ярче и правдивее описать героические дни восстания. С толпой безработных она простаивала у лавок в длинных очередях, бывала в больницах, в домах борющихся рабочих, знала нужды жен гамбургских борцов. Чтобы правдиво описать жизнь массы, она сама жила этой жизнью. Записные книжки Л. Рейснер полны точных, обстоятельных схем, планов мест сражений, рассказов очевидцев. Во время рассказов свидетелей восстания во время посещения районов недавних боев ведет записи для памяти. Здесь записи о домике у баррикад, где живет предатель, двух лавочках, бойкотуемых населением. Записи для будущей работы: «ЗАПОМНИТЬ женщину с хлебом, с ребенком, с голой шеей в Ш (ифбеке). ЗАПОМНИТЬ львиную курносость W. Его львиного детеныша. ЗАПОМНИТЬ — куклы, домики из ящиков, 10 — в Голландию, женщину с ребенком — и без мужа, которая пришивает ноги»¹⁴.

Ей не нужен переводчик, потому так удивительно быстро находит она общий язык с рабочими, со своими собеседниками. Она легко воспринимает их грубоватость, остроты, шутки. Большинство заметок в ее записных книжках сделано на немецком языке, которым она владеет в совершенстве. В Ларисе Рейснер проснулась зоркость к простым, суровым вещам, явилось стремление так же просто изображать их. «Двумя-тремя словами дала внешний облик одной немецкой работницы. Я ее точно вот здесь, около себя, глазами видела. С величайшей простотой рассказала один трагический эпизод. Холодок пошел по коже от рассказа»¹⁵, — писала в своих воспоминаниях Л. Сейфуллина.

Такой книгой, сдержанной и драматичной, стала «Гамбург на баррикадах». В ней Л. Рейснер передала атмосферу восстания, сплоченности истинных пролетарских масс Гамбурга, выработавших интересную стратегию уличных боев и «единственного в своем роде безукоризненного отступления, оставившего в массах чувство несомненного превосходства над врагом, сознание моральной победы». Исследователи отмечают резкую смену стиля писательницы в «Гамбурге на баррикадах»

¹³ А. Старчаков. Последние слова, газета «Известия», 12 февраля 1926 г.

¹⁴ Отдел рукописей Госбиблиотеки им. В. И. Ленина, фонд 245, к. 5, ед. хр. 8.

¹⁵ Л. Сейфуллина. Собр. соч. в 6 т., ГИХЛ, М., 1931, т. 5, стр. 220.

в отличие от «Афганистана». Это не совсем так. Если внимательно вчитаться в «Афганистан», разве он написан, как его первые восторженные страницы? Например, глава «Фашисты в Азии» прямо перекликается с описанием зверской расправы с гамбургскими повстанцами. Здесь новое лицо фашистов, способных на нечеловеческую жестокость. За целое десятилетие до прихода Гитлера к власти Лариса Рейснер говорила о пассивности немецкого обывателя, его желании выждать, о предательстве вождей СПД. Лариса Рейснер написала книгу борца для борцов, серьезно проанализировала победы и поражения одного из выдающихся выступлений пролетариата. Чтобы не привлечь к своим героям внимания полиции, она скрывает их под инициалами. Ее герои, — борцы, мечтающие о победе немецкого пролетариата. Л. Рейснер с гордостью называет имена тех, за кем уже захлопнулась дверь тюрьмы. В те дни в газете «Известия» ее очерки печатаются, подписанные романтическим «Revera». Что в этом псевдониме? Может быть, стремление стать неуловимой героиней восстания или «кем-нибудь из безумных и мужественных людей Ренессанса?».

Из заграничной поездки тогда же Лариса Рейснер привезла цикл памфлетов-фельетонов «Берлин в октябре 1923 г.», изображавших экономический кризис в Германии после Версальского договора. Она разоблачает подлость и обман буржуазной «демократии», описывает голод в Берлине, голодных детей, толпы безработных и предателей-вождей. Зорким и проницательным взглядом увидела Лариса Рейснер в стране Гинденбурга-Круппа горнило продажности — дом Ульштейн, Юнкерса и сочувственно описала концентрационный лагерь нищеты, его обитателей: фрау Фричке, фельдфебеля Босса, госпожу Кремер. Среди лучших очерки этого цикла «В Руре, под землей», «Молоко». В работах Л. Рейснер не было ничего поверхностного, непродуманного. Она пишет в письмах домой: «Еду в два путешествия, получаю кучу писем к Зомбарту и Гардену, в круг крупной промышленной буржуазии, словом, не к богеме, а серьезной немецкой интеллигенции... буду учиться, давать отчеты, прирастать к великому чужому народу и его истории и писать не под давлением денежной необходимости, но по строгим велениям своей литературной совести»¹⁶. В этом признании и кропотливый труд, и жажда совершенства и умение говорить серьезно о серьезных вещах.

Ярким и стремительным был творческий путь Ларисы Рейснер после Октября. В 1918-1919 гг. она писала «Письма с фронта», явившиеся переломными в переходе от изощренной литературы снобов к реалистическому, гражданственному письму, творчеству для сотен тысяч людей (очерки печатались в газете «Известия»). Потом меньше чем за семь лет Лариса Рейснер побывала в знойном Афганистане, революционной Германии, в рабочих районах России, работала в архивах, изучая время декабристов, и оставила после себя циклы очерков: «Афганистан», «Гамбург на баррикадах», «Берлин в октябре 1923 г.», «В стране Гинденбурга», книгу об Урале и Донбассе, «Декабристов» и множество одиозных очерков, помещенных в журналах и газетах тех лет.

Она была человеком длинного дыхания. Революция, социальное пробуждение народа прошли через все ее столь непохожие друг на друга работы о гражданской войне, об Афганистане и Германии. Возможность объединения нескольких циклов очерков, написанных на разном материале, в различной манере, происходит оттого, что все произведение Ларисы Рейснер связывает большее, чем внешнее сходство, — глубоко продуманная идея, неостывающая страсть.

¹⁶ «Письма Ларисы Рейснер», ж. «Новый мир», 1963, № 10, стр. 227.

Н. А. АНТРОПЯНСКИЙ

НЕКОТОРЫЕ ВОПРОСЫ ТЕОРИИ РЕАЛИЗМА У А. В. ЛУНАЧАРСКОГО

У Луначарского была своя ясная и четкая теория реализма. Он считал реализм магистральной линией развития искусства.

Вне всякого сомнения, его концепция реализма опиралась на его философский материализм, на его революционные убеждения относительно общественного развития человечества. Другим основанием его концепции были его колоссальные познания в вопросах искусства самых разных родов — литературы, музыки, живописи, театра, скульптуры — и самых разных эпох. Он мог, благодаря большой готовности своей памяти, быстро, легко и свободно брать для сопоставления самые различные примеры из области искусства.

Разумеется, Луначарский не сразу в готовом виде сформулировал свою теорию развития реализма. Он выработал ее в результате многолетнего основательного изучения различных направлений, школ и течений в развитии литературы и искусства, в результате сложной и сравнительно долгой борьбы за выработку подлинно революционного, марксистского мировоззрения.

Мы не ставим себе целью в небольшой статье проследить весь процесс формирования этой теории в системе эстетических воззрений Луначарского. Мы остановимся здесь лишь на отдельных аспектах его теории реализма, на более поздних его высказываниях о реализме, на выяснении роли Луначарского в борьбе за реализм в один из наиболее сложных периодов развития нашей литературы, в период 20-х, начала 30-х годов, когда в ходе острой борьбы литературных группировок формировался новый облик писателя и окончательно складывался новый художественный метод в литературе.

Реализм, по глубокому убеждению Луначарского, — это **объективное** изображение действительности художником, это прежде всего **правда жизни**. Критик утверждает, что реализм как направление в развитии искусства, как эстетическая категория не есть нечто статичное, неизменное. В своем развитии он прошел ряд этапов. Луначарский выделяет реализм античного времени, реализм эпохи средневековья, критический реализм и социалистический реализм. Каждый из них имеет свои отличительные особенности. И вместе с тем есть нечто общее у них. Это общее — правда жизни в каждый конкретный период истории.

Суть реализма — правда жизни. Эта мысль пронизывает многие работы Луначарского. Нетрудно видеть, что в этом отношении он продолжал развивать замечательные традиции эстетики русских революционных демократов. Вспомним, что Добролюбов, например, определяя ос-

новное качество произведений подлинного искусства, в статье «Луч света в темном царстве» писал: «...Признавая за литературой главное значение разъяснения жизненных явлений, мы требуем от нее одного качества, без которого в ней не может быть никаких достоинств, именно — **правды**»¹.

Луначарский иногда прямо-таки текстуально перекликается с Добролюбовым. В 1925 году, когда в нашей стране шла острая борьба по вопросу, какими путями должна развиваться наша новая литература, и существовала серьезная опасность ухода ее с реалистического пути, Луначарский в речи на Всесоюзной конференции пролетарских писателей говорил: «Художник должен быть колоссально правдив и брать свои образы из подлинной жизни. Всякий писатель, который подменяет жизненный образ надуманным, является лжецом и предателем по отношению к партии. Еще раз повторяю: художник должен быть абсолютно правдив»².

У Луначарского есть и другие подобные высказывания. Но требование абсолютной правдивости у него, разумеется, ни в коем случае не означало простого списывания с жизни, рабской верности фактам. Уж кто-кто, а Луначарский знал цену бескрылосту натурализму.

Вывинув требование абсолютной правдивости со даваемых писателем художественных образов, Луначарский не ограничился этим. В своих работах он затем подробно развивает мысль о том, как следует понимать эту правдивость и что такое правда жизни, истина действительности.

Луначарский совершенно справедливо указывает, что правда жизни бывает одна, но среди людей существует **разное понимание** правды: метафизическое, псевдонаучное и действительно научное, диалектическое понимание ее. Понимание правды обусловлено прежде всего тем, интересы какой социальной группы защищает художник, какой философско-мировоззренческой основы придерживается он. Верно, при этом могут сказываться и некоторые, чисто субъективные, факторы, но совершенно ясно, что критик отводит им второстепенную роль.

Луначарский ясно дает понять, что не все то, что даже и, так сказать, закономерно (т. е. с точки зрения социально-исторической обусловленности) существует в жизни, есть тем самым уже великая правда жизни, истина ее. Бывают такие явления, внешняя сторона которых прямо противоположна их сути, их основной идее, как выражается Луначарский.

У художника должно быть верное понимание правды, говорит критик, осознание жизни во всей ее конкретной социально-исторической противоречивости.

По убеждению Луначарского, подлинный талант, истинный художник-реалист, сознательно или не сознавая этого, становится на точку зрения диалектического понимания действительности или, во всяком случае, приближается к этой точке зрения. Натуралистов же всегда отличала их метафизическая позиция в понимании жизни и в искусстве.

В речи о Гейне, произнесенной в Академии наук СССР в 1931 году, Луначарский, с одной стороны, как бы подытоживая свои высказывания недавних лет, вместе с тем углубляет и более конкретно выражает свою

¹ Н. А. Добролюбов. Полное собрание соч. под ред. П. И. Лебедева-Полянского, т. II, стр. 326. Подчеркнуто Добролюбовым.

² А. В. Луначарский. Собр. соч. в восьми томах. Изд. «Художественная литература», том 2, М., 1964, стр. 279. Там, где это было возможным, адреса цитат Луначарского переведены с первоначальных, периодических изданий на самые последние издания его произведений.

мысль о том, чем отличается подлинный реализм от ползучего натурализма. Суть этого отличия он видит в следующем: один художник берет, улавливает действительность в ее диалектическом развитии, в ее беге и дает нам объективную картину ее, подлинную правду, а другой — подходит к ней, как статик, и ограничивается внешней правдоподобностью. Разница между ними в том, что они по-разному понимают правду жизни.

«Античное искусство,— говорил тогда Луначарский,— стремится объективно отразить действительность. Натуралисты-художники устремились к тому же другим путем. Но если вы присмотритесь к их живописи, то увидите, что художники-натуралисты — бессознательные механисты-материалисты — смотрят на вещи как на всегда равные самим себе предметы. Натуралист изображает предмет во всей его статической законченности, думая, что достигает этим наиболее объективного и адекватного его выражения. При этом он теряет именно идею изображаемого, его действительную сущность»³.

В этих словах Луначарским выражено очень многое, в них путем доказательства от обратного раскрыта по существу одна из главных особенностей реализма. Подлинное искусство, каковым, по глубокому убеждению критика, является реалистическое искусство, непременно дает в образах идею, т. е. сущность изображаемого. Реалистичность, указывает Луначарский, это конечно, правда, верность действительности. Но это правда особая, не плоская, однозначная фактографичность, а глубокий анализ объективного и высший синтез его в искусстве.

Многokrатно подчеркивая необходимость и особую важность для художника-реалиста объективного подхода к действительности, Луначарский в докладе о социалистическом реализме, с которым он выступил в феврале 1933 года на II Пленуме оргкомитета Союза советских писателей, в еще более развернутых и четких определениях раскрыл тезис о диалектическом понимании правды жизни.

Намечая магистральный путь развития советской литературы — это был период непосредственной подготовки к I съезду советских писателей и нужно было на основе указаний партии определять генеральную линию дальнейшего развития советского искусства,— Луначарский тогда говорил: «Представьте себе, что строится дом, и, когда он будет построен, это будет великолепный дворец. Но он еще недостроен, и вы нарисуете его в этом виде и скажете: «Вот ваш социализм — а крыши-то и нет». Вы будете, конечно, реалистом — вы скажете правду; но сразу бросается в глаза, что эта правда в самом деле неправда. Социалистическую правду может сказать только тот, кто понимает, какой строится дом, как строится, и кто понимает, что у него будет крыша. Человек, который не понимает развития, никогда правды не увидит, потому что правда — она не похожа на себя самое, она не сидит на месте, правда летит, правда есть развитие, правда есть конфликт, правда есть борьба, правда — это завтрашний день, и нужно ее видеть именно так, а кто не видит ее так, тот реалист буржуазный и поэтому пессимист, нытик и зачастую мошенник и фальсификатор...» «Социалистический реалист понимает действительность как развитие, как движение, идущее в непрерывной борьбе противоположностей»⁴.

В этом высказывании, на наш взгляд, очень важной является мысль вот о чем. Луначарский требует от художника-реалиста не только умения видеть жизнь в движении, но и умения отодвигать явления в их

³ А. В. Луначарский. Статьи о литературе. М., 1957, стр. 591—592. Подчеркнуто мною — Н. А.

⁴ А. В. Луначарский. Статьи о советской литературе. М., 1958, стр. 235 и 234.

историческую перспективу, подходить к их оценке с точки зрения конечного их развития, с позиций своего эстетического идеала.

Конечно же, Луначарский не требовал, чтобы с выдвинутой им здесь меркой подходили к реалистам прошлого. Они в силу исторических условий не могли подняться до такого уровня понимания правды. Но, отмечал он, подлинные художники, художники-реалисты прошлого часто бессознательно становились на точку зрения диалектического понимания действительности и поэтому создавали подлинно великие художественные произведения. Социалистический реалист делает это сознательно, и этим он сильнее их, своих предшественников. Социалистический реалист — это, по мнению Луначарского, человек, талант которого находится в счастливой дружбе с социалистическим учением.

Нам совершенно понятны желание и требование Луначарского, чтобы советские писатели, творческие работники вообще быстрее сознательно овладели методом диалектического и исторического материализма. К этому времени, к середине 20-х годов, была налицо победа нашей идеологии, победа диалектического метода в науке, и Луначарский хорошо понимал, что жизнь настоятельно требует более активного применения новой методологии к явлениям искусства. В этом он видел залог быстрой и окончательной победы метода социалистического реализма.

Он исходил при всем этом из прочных убеждений в том, что метод диалектического материализма, который лежит «в основе всего марксистско-ленинского мирозерцания», осветит собой все ветви человеческого знания и «всякое человеческое мастерство» и «всякое человеческое искусство»⁵.

Луначарский в этом отношении был очень заботлив. Он не только решительно поддерживал лозунг о глубоком овладении нашими писателями методом диалектического познания действительности, но и намечал путь этого овладения.

По мнению Луначарского, если «писатель, обладающий талантом», будет изучать жизнь «под углом зрения боевым образом развивающихся в ней социалистических начал», и сумеет увидеть и понять всю сложность борьбы нового со старым и преодоление социалистическими началами сильного как внутри страны, так и вне ее врага, такой писатель этим самым «приблизится к методу диалектического материализма» в познании действительности. Более всего это возможно через овладение писателем всеми достижениями не только общественных, что, конечно, для него должно быть прежде всего, но и естественных наук.

Разумеется, это ни в коем случае не означало для Луначарского, что нужно механически переносить принципы диалектического метода в искусство, в художественную практику писателей. Но он видел всю ошибочность и вредность установок Троцкого, еще в начале 20-х годов выступившего с утверждением будто методы марксизма неприменимы к изучению явлений искусства, и он боролся против этих установок.

Выступления Луначарского нам станут еще более понятны, если мы вспомним, что именно в этот период один из формалистов утверждал будто «марксизм сам по себе не обеспечивает революционной позиции в астрономии или в искусстве» и что-мол истинно революционный подход возможен только с позиций формализма⁶.

Формалистам и другим злопыхателям марксизма Луначарский тогда же отвечал: «Марксизм любит точно знать классовую подоплеку

⁵ А. В. Луначарский. Статьи о советской литературе. М., 1958, стр. 254.

⁶ «Печать и революция», 1924, кн. 5, стр. 11.

всякой идеологии». И критик точно определял классовую почву формализма — буржуазная действительность⁷.

Именно в этот период, в середине 20-х годов, П. Н. Сакулин пытался обосновать свой «социологический метод в литературоведении с его разумным эклектизмом».

Луначарский иногда допускал ошибки социологизаторского характера. Но это в какой-то мере было вызвано условиями полемики. Однако нетрудно видеть, что его настоятельные выступления за глубокое овладение писателями и литературоведами марксистским учением были весьма актуальными. Это помимо того, что, как уже было сказано, имело большое значение для художников-практиков, вместе с тем было борьбой критика-марксиста за утверждение марксистско-ленинской методологии в литературоведении и искусствознании. Луначарский был уверен, что если писатель сумеет стать на точку зрения диалектического понимания действительности, то он непременно придет в наш лагерь.

Но Луначарский с присущей ему гибкостью и тактичностью боролся за писателя-диалектика. Он решительно был против грубого нажима, против декретирования в этом деле. Его выступления были направлены и против рапповцев, пытавшихся искусственно перенести некоторые философские категории в область искусства. Если отдельные вывихи рапповцев и остались без критического внимания Луначарского, то, что касается его отношения к их попыткам насадить администрирование в работе с писателями, утвердить так называемый деалектико-материалистический «творческий метод» в искусстве, тут он был непримирим.

Борясь за художника-диалектика, Луначарский вместе с тем указывал, что совершенно неверно полагать «будто социалистический реализм доступен только людям, полностью обладающим знанием философии диалектического материализма». Думать так, значит искусственно делить всех писателей на некоторую группу изучивших философию марксизма и поэтому являющихся «правоверными» социалистическими писателями, по отношению к которым все другие окажутся в положении «изгоев»⁸.

Именно подобный подход к решению этого вопроса мы и видим у некоторых, наиболее активных рапповских руководителей, выдвинувших пресловутый псевдореволюционный лозунг по отношению к писателям: «союзник или враг».

Луначарский категорически против такой позиции. Можно себе представить писателя, разъяснял он, который ясно понимает, какая идет борьба и становится на определенную сторону в этой борьбе», «который страстно желает бороться и активно борется за социализм и очень мало знает о диалектическом материализме»⁹. Он может инстинктивно вскрыть много важнейших черт нашей действительности. Конечно, говорит Луначарский, очень хорошо, если писатель философски грамотен. Конечно, при прочих равных условиях, писатель, не владеющий в области социологии и философии диалектическим материализмом, проигрывает в сравнении с владеющим, он не может «претендовать на целостный охват жизни, какой дает диалектический материализм». Но отображать жизнь в духе социалистического реализма, служить революции можно и **без до конца понятого** диалектического материализма. Важно, продолжает критик, чтобы вы писали «с точки

⁷ «Печать и революция», 1924, кн. 5, стр. 26—27.

⁸ А. В. Луначарский. Статьи о советской литературе. М., 1958, стр. 241.

⁹ Там же.

зрения социалистической совести...» «Важно, чтобы у вас было революционное чувство, понимание основных задач революции на данном этапе, настоящая художественная четкость, чтобы у вас был слог, который действительно волнует читателя и верно передает вашу мысль и ваши чувства»¹⁰.

Эти теоретические положения выдающегося критика-марксиста имели особо важное значение не только в то время. Они имели и далеко идущие последствия. Они давали решительный отпор не только сектантским выходкам рапповцев, пытавшихся разделить всех писателей на «овец и козлищ», но и тем, так называемым марксистским критикам, которые, как очень верно заметил недавно М. Шкерин в «Литературной газете», считали, причем вплоть до 50-х годов нашего столетия, что будто для победы социалистического реализма, как метода художественного изображения действительности, необходимо было возникновение материальной базы социализма¹¹. Луначарский уже тогда, в 20-е годы, видел писателей социалистического реализма.

Эти его теоретические положения имеют важное значение и в наши дни, потому что помогают нам понять пути прихода художников буржуазных стран к социалистическому реализму и, что особенно важно, облегчают им, самим художникам, пути этого прихода.

И еще необходимо отметить здесь один очень важный момент в борьбе Луначарского за глубокую диалектико-материалистическую вооруженность художника. Этот момент также имел особенно важное значение не только в те годы, всю свою значимость он сохранил и в наши дни.

Предупреждая против упрощенно-вульгарного понимания поставленной задачи, Луначарский с особой подчеркнутостью выделял мысль о том, что знания философии марксизма не должны быть у художника неким привеском. Истины и принципы марксизма должны стать содержанием не только ума писателя, но и его сердца, его чувств, его совести, чтобы они вошли в плоть и кровь его. Диалектический подход к жизни, указывал критик, должен проявляться без того, чтобы художник думал об этом, чтобы такой подход явился следствием определенного качества сознания художника, как «воспитание мышления» его. Иначе говоря, художник, сознательно овладев диалектическим методом познания жизни, должен, так сказать, «бессознательно» применять его. В противном случае с ним может произойти печальный казус. Луначарский говорит затем, что «даже великолепно овладевший областью социологии и философии художник допустит ошибку, если в процессе творчества **будет стараться помнить** об отдельных положениях диалектического материализма»¹². Луначарский далее с присущим ему блеском и юмором одним довольно оригинальным примером подкрепляет свою мысль. Он напоминает сказку Мейринка про сороконожку. «Вы знаете,— говорит он,— что сороконожка довольно сложное существо, она имеет 40 ног, но, несмотря на свою сложность, все-таки хорошо справляется со своими жизненными функциями. И вот однажды недоброжелательная жаба у нее спросила: «Можно ли тебе задать один вопрос?» — «Пожалуйста» — «Когда ты первую свою ногу выставляешь вперед, какие еще ноги выставляются у тебя вперед? И когда 14-я и 19-я ноги сгибаются в колене, что делает у тебя ступня 27-й ноги?» Сороконожка

¹⁰ А. В. Луначарский. Статьи о советской литературе. М., 1958, стр. 242.

¹¹ См. «Литературная газета» от 14 апреля 1964 г., стр. 3., статья «Коренные принципы».

¹² А. В. Луначарский. Статьи о советской литературе. М., 1958, стр. 242. Подчеркнуто мною — Н. А.

так над этим задумалась, что не могла больше ходить». И Луначарский заключает: «Не нужно засушивать творческий процесс»¹³. Не нужно сковывать талант.

Необходимо заметить при этом, что через все эти рассуждения Луначарского, так сказать, красной нитью проходит следующая мысль: никакая вооруженность ни методом диалектического материализма, ни каким-либо другим самым передовым учением вообще не сделает из человека писателя, если у него нет таланта художника. Передовое мировоззрение обостряет, улучшает художественное видение мира писателем, но оно не порождает его, это должно быть от природы. Никаким воспитанием и образованием, указывал критик, восполнить отсутствие таланта нельзя.

Но теория реализма у Луначарского этим не исчерпывалась. Она включала в себя не только положение о позиции художника-реалиста, об умении им видеть правду жизни. Это лишь одна сторона ее, которую, пожалуй, удобнее всего определить как ее философский момент. Но, как всякая подлинная теория искусства, она включала в себя и собственно эстетический момент. Подчеркнув важность диалектического понимания правды жизни художником-реалистом, Луначарский тут же добавлял, что подлинно реалистическое искусство дает нам правду, эту текучую сущность действительности в конкретно-исторических картинах и типах. Он напоминал, что эту мысль так блестяще развил в свое время еще Гегель. «В великом реалистическом античном искусстве, — говорил Луначарский, — идея (т. е. сущность того или иного явления. — Н. А.) предстает в своем «конкретном выражении», **вечность не уничтожает временности, целостность не плоска и однозначна**»¹⁴.

Итак, вечные идеи в искусстве находят свое конкретно-историческое, предметное выражение. И это потому, отмечает Луначарский, что в жизни вечной сущности чего-то нет, статичной вечной идеи чего бы то ни было не существует. Она существует только в воображении метафизиков. В действительности же сама вечная идея в каждую конкретную эпоху строго определена, конкретна. Это-то и улавливает подлинное искусство, каким является реализм.

Луначарский поясняет эти свои рассуждения следующим примером: «Конкретное выражение — отражение, например, идеала человека (вечной идеи — Н. А.) в Зевсе Фидия — есть такой самодовлеющий предмет, который претендует на то, чтобы целостно выразить известную идею и не нуждаться ни в каких дополнениях»¹⁵.

В самом деле, что мы видим при этом. Мы видим, что вечность здесь (идеал красоты человека¹⁶) не уничтожает временности (представления об этой красоте у древних греков), иначе Зевс не воспринимался бы так современниками, как он ими воспринимался; и целостность здесь (т. е. образ) не однозначна, то есть временность не заслоняет вечности, ибо если бы она была однозначна, то Зевс Фидия в последующие эпохи потерял бы свое значение.

Вечное во временном, конкретно-историческом, временное, как частный момент вечного, выраженные специфическими средствами образного постижения истины — вот для Луначарского закон настоящего, закон реалистического искусства.

Из всех этих рассуждений Луначарского становится также очевидным, что он, справедливо видя одно из коренных свойств реализма как

¹³ Там же.

¹⁴ А. В. Луначарский. Статьи о литературе. М., 1957, стр. 591. Подчеркнуто мною — Н. А.

¹⁵ Там же.

¹⁶ В данном случае главным образом красоты внешней, телесной.

художественного метода в его объективности, в его диалектическом характере, ни в коем случае не рассматривает реализм просто лишь как художественную параллель философскому материализму. Он постоянно подчеркивает специфику искусства в познании и воспроизведении жизни, особенности реалистического воссоздания ее. «Реалистическая литература,— отвечал он одному из молодых советских писателей,— не только передает действительность, но она выявляет сущность действительности, показывает основное и характерное и притом в художественном обобщении»¹⁷.

Развивая затем свой тезис об абсолютной правдивости художника-реалиста по отношению к жизни, Луначарский дал свою очень интересную разработку проблемы соотношения объективного и субъективного в творческом процессе художника, в произведении реалистического искусства вообще.

У нас в некоторых случаях еще и по сей день среди отдельных писателей и критиков высказываются мнения, будто быть писателю абсолютно правдивым, значит подвергнуться опасности сойти на путь простого, объективистского фотографирования действительности. И вот, чтобы этого не случилось, говорят они, писатель должен активно вмешиваться в судьбы всего происходящего в его произведениях, в частности, в судьбы создаваемых им персонажей, быть властным над своими героями, диктовать им, как вести себя. И случается, что художник, неправильно понимая откуда ему грозит опасность, начинает во избежание, как ему кажется, фактографичности, очень уж активно вмешиваться в судьбы выведенных им на страницы своего произведения персонажей. При этом он диктует им такие речи и поступки, которые явно грешат против большой жизненной правды.

Луначарский эту **властность** художника над своими героями, активность его, понимал очень глубоко и очень тонко. Безусловно, в произведении искусства, в самом творческом процессе художника-реалиста неизбежно выступает в глубоком диалектическом синтезе как властность художника, так и властность самой жизни. Где кончается одно и начинается другое, в чем проявляется то и другое — вот вопрос, который интересовал и Луначарского.

В одной из своих работ 1925 года он указывает, что художник-реалист должен проявлять свою власть и волю не в том, чтобы, не считаясь с действительностью, заставлять своих героев совершать те или иные несвойственные им поступки, произносить, какие он хочет речи. Нет, это будет насильованием действительности, конструированием героев по какому-то заранее принятому образцу. А сторонники такого конструирования отыщутся. «Бывает,— говорит Луначарский,— что, когда беллетрист даст нам реальный портрет какого-нибудь реального жизненного типа, раздастся возглас: нет, это непохоже! На что непохоже? А непохоже на заранее составленную говорящим схему. Такой подход к литературе ничего, кроме вреда, ей не принесет»¹⁸.

Власть и воля художника, по глубокому убеждению Луначарского, должны проявляться в том, что он, **беря материал из жизни** и показывая, какие поступки совершают и какие речи говорят его герои в действительности, т. е. по логике самой жизни, всем своим талантом, всеми изобразительными средствами показывает **свое отношение** к этим поступкам и речам, оценивает их. Причем оценка эта также совершается с определенных позиций. Благодаря этому писатель проводит определенную идею.

¹⁷ «Известия АН СССР», ОЛЯ, том V, вып. 12, 1946, стр. 87.

¹⁸ А. В. Луначарский. Собр. соч. в восьми томах, т. 2, М., 1964, стр. 279.

Вот как раз в этом моменте, в моменте, когда в процессе творческого акта художник оценивает отобранные им жизненные факты и явления, Луначарский и видит главное соприкосновение власти художника с властью самой жизни. Здесь одна из них, последняя, будучи неумолимой, с которой должен считаться любой творец, какой бы талацтливости он ни был, становится однако подчиненной в том смысле, что художник оценивает ее, власть самой действительности, произносит над ней свой приговор.

Луначарский рассуждает на этот счет следующим образом. Писатель, художник вообще — это некий очень тонкий, очень сложный психический аппарат, обладающий помимо всего прочего, двумя функциями: воспринимающей и воспроизводящей. Как при фиксации, улавливании впечатлений, так и при воспроизведении их в определенных образах и формах, «объективность художника должна быть доведена до высочайшей точки», или, как в другом месте Луначарский говорит, должна быть абсолютной. Но при воспроизведении жизненных впечатлений, отмечает критик, задача художника сложнее. И дело не в том, что он «ни в коем случае не может подменять факты», что с материалом нельзя поступать по произволу в интересах субъективных намерений. А в том, что, «нисколько не уклоняясь от истины, он **может и должен** показать добро и зло, в художественной форме высказать **свое суждение** об изображаемых явлениях. И за это его никто не осудит. Разве в искусстве мы ищем только познания?.. Нет, мы всегда испытываем огромное влияние писателя. Писатель-учитель, он зовет к тому, что должно быть. Он — проповедник. Так всегда до сих пор было в России, и так должно остаться»¹⁹.

Следовательно, писатель подчинен действительности в том смысле, что он, создавая художественное произведение, не может творить по произволу, а должен соотносываться с требованиями жизни. Но он и подчиняет себе эту действительность, так как оценивает ее, произносит над ней свой приговор, ведет себя по отношению к ней активно, деятельно.

Луначарский утверждает затем, что это положение относительно активной роли художника особенно важно для нашего времени, когда в значительной мере возросла реалистичность мышления нашего общества и в силу исторической неизбежности острее проступили противоречия старого с новым. Писатель социалистического реализма — главного направления в развитии литературы эпохи построения социализма и коммунизма, — учил Луначарский, — «не может быть статиком, не может быть фаталистом, он полон страсти, он боевой». «...Он может быть чрезвычайно объективным, рисовать картину, как она есть, но **сама внутренняя структура ее будет продиктована активным пониманием действительности**»²⁰.

Решительно отвергал критик, как вредную и опасную, проповедь полного равнодушия художника, его олимпийского спокойствия, которые якобы обеспечивают истинную правдивость создаваемых им образов и оберегают его от узко-сектантских, «партийных» позиций. Луначарский подчеркивал, что это «идеал старый, придуманный тем же классом, который устраняется от действительности»²¹.

Как и Горький, Луначарский признавал, что активность позиций всегда характеризовала всех великих художников, и это делало их про-

¹⁹ Там же. Подчеркнуто мною. — Н. А.

²⁰ А. В. Луначарский. Статьи о советской литературе, стр. 234, 234—235. Подчеркнуто мною. — Н. А.

²¹ А. В. Луначарский. Собр. соч. в восьми томах, т. 2, стр. 417.

зорливее и нужнее людям, ибо они не только повествовали в своих произведениях, но и помогали судить то, что представлено.

Среди буржуазных теоретиков, особенно в последнее время, весьма ходкими являются утверждения будто четкая идейная позиция, социальная определенность писателя и его героев сужает их духовный мир, делает его плоским и убогим²².

Луначарский еще в середине 20-х годов с глубоким удовлетворением отмечал, что у нас уже есть талантливые советские писатели, которым присуще активное, с определенных четких идейных позиций отношение к действительности и понимание ее. Для Луначарского это было особенно отрадным, потому что он хорошо знал, какая трудная задача стояла в первые годы советской власти по воспитанию новой писательской и творческой интеллигенции вообще.

В статье о Фурманове, написанной в 1926 году, Луначарский как раз и обращает внимание читателя на то, что этого художника, которого он искренне любил и считал образцом пролетарского писателя, отличает четкая и строгая позиция, постоянная активность по отношению к жизни. Фурманов — «внимательнейший реалист», отмечает критик, его активное мировоззрение, сказывающееся в каждой строке его произведений, усиливает их реалистическое звучание, их революционный пафос, т. е. их социально-эстетическую, идейную ценность. Луначарский пишет тут же: «Самая героическая действительность, самые хаотические впечатления не заставляют его заблудиться, не заставляют его сдаться на милость действительности, как какого-нибудь Пильняка, нет — он доминирует над этой действительностью и от времени до времени взглядывает на марксистский компас...»²³.

Эти же качества отмечал Луначарский и у другого советского писателя, одного из зачинателей новой литературы. «Возьмите «Бруски» Панферова, — говорил он в речи на Всероссийском съезде крестьянских писателей в 1928 году, — это не публицистика, но разве можно сказать, что это вещь по чувству и симпатии неопределенная? Вы чувствуете напряженность борьбы социализма с кулачеством, сердце кровью обливается при временных поражениях бедноты; вы прекрасно чувствуете, на чьей стороне симпатии писателя, хотя он об этом и не говорит на каждой странице, — это ясно само по себе»²⁴.

За это же (но не только за это) ценил Луначарский Серафимовича, этого «убежденнейшего реалиста», сила которого в его правдивости и который, по словам критика, «чуждается тенденциозности», но вместе с тем прекрасно знает, «что образы должны убедительно приводить к определенным выводам». А для этого нужно «соответствующим образом распределить наблюденный материал»²⁵, т. е., иначе говоря, произнести свой приговор явлениям действительной жизни.

Как истину, проверенную самой жизнью, выдвигал Луначарский положение о том, что приговор писателя над действительностью, его власть над ней тем вернее, чем шире его кругозор, чем глубже он проникается нашей верой.

Представьте себе, говорил тогда критик, что у нас сейчас есть люди реалисты буржуазного типа. Они не могут петь с нами в унисон, пото-

²² Такие высказывания можно встретить у многих буржуазных литературоведов. Но особенно настойчиво эта точка зрения пропагандируется в статьях о Горьком, о социалистическом реализме, помещенных в «Словаре русской литературы», изданном в США, и в книге В. Детлева «Русская литература после 1917 года», Изд. ФРГ.

²³ А. В. Луначарский. Собр. соч. в восьми томах, т. 2, стр. 325.

²⁴ Там же, стр. 418.

²⁵ Там же, стр. 533.

му что взгляды на жизнь у них не те и действительность у них не та. Такие люди «будут создавать художественные протоколы, художественные фотографии заднего двора нашей революции». Они в силу своего мировоззрения не в состоянии больше ничего увидеть. А социалистический реалист видит наше будущее, «наш дом с крышей», и он даст действительную правду. Эту правду ему помогает увидеть его убеждение, его неразрывная связь с новым классом. Наш художник, подчеркивал Луначарский, исходит из идеала строителя нового общества и поэтому мир ему кажется совершенно иным. Он видит дальше и глубже, он слышит лучше и поэтому он оптимист, он «насквозь отдается борьбе, он весь насквозь строитель, он уверен в коммунистическом будущем человечества». Его оптимизм, свежесть чувства и мыслей, вера в правоту дела своего класса укрепляют его талант, придают ему яркость и силу. «Подлинно революционный социалистический реалист — человек напряженных эмоций, и это придает его искусству огонь и яркость красок»²⁶.

От писателей советской страны он требовал, чтобы они не только хорошо понимали наши идеи, но чтобы и **весь строй их чувств** был бы нашим, «пролетарским». Говоря о путях развития советской литературы и об облике нового писателя, критик в речи на Всесоюзной конференции пролетарских писателей в январе 1925 года подчеркивал: «Только тот настоящий пролетарский писатель, кто может, не насилюя факты и самого себя, до такой степени чувствовать могучий прилив коммунистической эмоции, коммунистической идеи, что каждая его строчка будет вести нас к правильному пониманию фактов и толкать на правильный путь воздействия на эти факты». «Мы должны стремиться поэтому к тому, чтобы в чисто художественном образе билось коммунистическое сердце»²⁷.

Мысль Луначарского о том, что ясность цели, служение передовой идее, одухотворенность высоким идеалом укрепляют талант художника, придают ему силу и яркость, является чрезвычайно важной и глубоко верной. Она остается таковой для всех времен. Это коренное положение материалистической, движущейся эстетики было хорошо известно и ясно сформулировано уже великими представителями русской революционно-демократической критики. Вспомним слова Чернышевского о том, что ложная идея губит даже и великий талант. Луначарский, разумеется, не останавливается на уровне своих предшественников. Он развивает эти положения в новых условиях, и они обогащены у него опытом революционной борьбы пролетариата, учением о социалистической идеологии. Луначарский развивал эти положения в условиях формировавшейся только еще советской литературы. И это было глубоко актуальным и плодотворным в те годы.

Это лишний раз подтверждается тем, что в разработке этих проблем Луначарский в то время не был одинок. Ими глубоко интересовался и А. М. Горький. По многим вопросам они буквально перекликались. Так и в данном случае. Говоря о том влиянии, какое имеет преданность художника передовым идеалам на его талант, Горький писал:

«Я часто повторяю одно и то же: чем выше цель стремлений человека, тем быстрее и социально продуктивнее развиваются его способности, таланты, это я тоже утверждаю как истину. Она утверждается всем моим житейским опытом, то есть всем, что я наблюдал, читал,

²⁶ А. В. Луначарский. Статьи о советской литературе, стр. 235, 239, 234.

²⁷ А. В. Луначарский. Собр. соч. в восьми томах, т. 2, стр. 279.

сравнивал, обдумывал. Разумеется, что наиболее крепко и солидно ее утверждает советская действительность»²⁸.

Выдающийся критик-марксист неоднократно и настойчиво, во многих своих выступлениях и статьях в те годы, проводил эту свою точку зрения относительно сознательной активности художника, его доминирующего положения над действительностью. Это было необходимо, как мы уже сказали, поскольку нужна была разработка эстетических принципов реализма новой эпохи, социалистического реализма, и поскольку естественно, необходимо было вооружить этими принципами писателей того времени, искренне желавших принести свой талант на алтарь этому новому искусству.

Это было необходимо еще и потому, что в то время многие из художников, не относя себя полностью к пролетарским, частью по чисто формальным признакам, считали однако себя преданными революции. За ними утвердилось название «попутчики». Был такой термин в то время. Для одних, как например для теоретиков РАППа, слово это было бранным. Другие же, как например Луначарский, видели в «попутчиках» союзников революции.

Выражая мнение ЦК партии о «попутчиках» и решительно не соглашаясь с А. Воронским, утверждавшим в одной из своих статей 1924 года будто у нас «в центре литературной жизни стояли и стоят «попутчики» и что именно ими создаваемая литература «была и есть наиболее сильная»²⁹ — не соглашаясь с этим, Луначарский в том же, 1924 году писал, что нам прежде всего нужно всячески поддерживать «пролетарскую литературу... как нашу главную надежду, но «попутчиков» ни в коем случае не отталкивать»³⁰. Их нужно было, по мнению критика, окончательно завоевать, воспитать, а в некоторых случаях и перевоспитать. В этом видел Луначарский одну из важнейших задач революции и, следовательно, одну из своих конкретных задач, которая оставалась актуальной в течение всех 20-х годов.

В своей яркой статье «Актуальнейшие темы художественной литературы», проникнутой, как и многие другие работы критика, революционной страстностью и его активной волей Луначарский, обращаясь к писателям-современникам, всем творческим работникам, в 1930 году заявлял: «Ведь из того, что мирозерцание наше насквозь реалистично, из того, что паруса нашего корабля наполнены ветром судьбы попутным нам, вовсе не следует, что мы сами можем сидеть, сложа руки и что нам не приходится быть сознательными и полными энтузиазма инструкторами истории»³¹.

Мы уже видели, что Луначарский очень часто акцентирует на мысли о том, сколь важным является наряду с идейным воспитанием нашего писателя нужное нам воспитание его чувств, его совести, его морали. Более всего, говорил тогда критик, нам нужен «такой писатель, который сам пламенеет нашей новой этикой»³².

Эта мысль проходит через многие работы Луначарского тех лет. Разумеется, и это не было у него случайным. И не потому только, что этого требовали новые условия жизни. Это не было случайным для Луначарского еще и потому, что для него вообще было характерным особое внимание к чувственной стороне человека, эмоциональному строю его. Он был убежден и неоднократно указывал на то, что не только

²⁸ М. Горький. Собр. соч. в тридцати томах, т. 27, М., 1954, стр. 220.

²⁹ «Прожектор», 1924, № 5, стр. 25 и др.

³⁰ «Красная новь», 1924, № 5, стр. 80.

³¹ А. В. Луначарский. Собр. соч. в восьми томах, т. 2, стр. 450.

³² Там же, стр. 452.

мысли, идеи, но и определенная часть чувств, переживаний человека обусловлены его классовым положением. В докладе «Классовая борьба в искусстве», с которым Луначарский выступил в 1929 году, он говорил: «Но, кроме классовых идей, есть и классовые чувства или то, что можно назвать комбинацией классовых чувств, эмоциональным строем класса. Он очень различен у разных классов»³³. Поэтому, если мы хотим скорее воспитать нужного нам творческого работника, мы должны заботиться не только о его убеждениях, его идейных взглядах, но и о его чувствах, о его морали, его этике — вот вывод критика, вытекающий из этих его высказываний.

Совершенно очевидно отсюда, что Луначарский очень широко и, на наш взгляд, безусловно, правильно понимал мировоззрение художника. В него он включал не только что-нибудь одно: политические, социологические или философские убеждения, как это ошибочно делали некоторые наши исследователи до недавних дней, но брал все эти моменты мировоззрения художника вместе и обязательно при этом учитывал весь строй его чувств. Он брал человека-творца, художника в полном единстве его интеллектуальной и нравственно-эмоциональной природы. Он не воздвигал китайской стены между мыслью и чувством человека, хотя, разумеется, никогда и не отождествлял их.

Подводя теперь итог рассуждениям Луначарского о соотношении объективного и субъективного в реалистическом искусстве, мы можем сказать: он был глубоко убежден в том, что настоящий писатель-реалист, нисколько не отступая от фактов жизни, выступает судьей этих фактов. Своими произведениями он произносит приговор действительности, и приговор этот произносится под определенным углом зрения, с определенных социальных позиций художника. Этим обуславливается, по его мнению, огромная воспитательная роль литературы, ее учительность.

Конечно, легко видеть, что Луначарский, в данном вопросе отправляется от известных положений русских революционных демократов и, в частности, от Чернышевского. Но, отправляясь от них, он развивает эти положения с точки зрения новых задач, нового времени. Луначарский делает значительный шаг вперед. И шаг этот состоит в том, что в рассуждениях Луначарского ясно чувствуется четкость, строгая научность ленинских положений относительно того, что писатель вольно или невольно всегда выступает с определенных социальных позиций как в проведении тех или иных идей, так и в оценке явлений социальной действительности и что творческая личность именно в том случае и бывает подлинно объективной, когда она поняла объективные законы человеческого общества, в силу этого такая личность бывает и подлинно страстной. Вспомним, что писал об этом В. И. Ленин:

«...Ни один живой человек *не может не становиться на сторону* того или другого класса (раз он понял их взаимоотношения), не может не радоваться успеху данного класса, не может не огорчиться его неудачами, не может не негодовать на тех, кто враждебен этому классу, на тех, кто мешает его развитию распространением отсталых воззрений и т. д. и т. д.»³⁴.

Безусловно, Луначарский под влиянием Ленина боролся за искусство высокой активности, огромного общественного значения. В этом отношении он был одним из наиболее видных теоретиков марксистской эстетики. Для него искусство — могущественная сила воздействия

³³ А. В. Луначарский. Статьи о советской литературе, стр. 141. В другой раз мы подробнее остановимся на этом.

³⁴ В. И. Ленин. Сочинения, т. 2, стр. 498—499.

на массы. И уже в 1930 году ему пришлось выступать против неверной точки зрения А. К. Воронского, принижавшего значение литературы для жизни общества. Воронский в некоторых работах своих, относящихся к 20-м годам, утверждал, что искусство прежде всего имеет значение познавательное. Конечно же, это принижало роль художника, его активность.

Критикуя эту точку зрения, Луначарский указывал, что в искусстве и прежде всего в реалистическом искусстве содержится могучее «творческое начало». Конечно, говорил он, если мы ограничим искусство даже просто показом, то и это будет реализм. Но искусство истинного реализма — это искусство активное, действенное. О литературе такого реализма он сказал: «Литература есть общественная сила; своим показом и даже иногда своим непосредственным агитационным «приказом» она может двигать людьми»³⁵.

Луначарский назвал совершеннейшим вздором утверждение некоторых теоретиков и критиков о том, «будто прошли те времена, когда писатель мог быть учителем жизни». И наш писатель должен быть учителем жизни. Конечно, в наше время нелегко явиться со своим собственным учением — не те условия, не тот уровень реалистичности мышления масс. Однако, пишет критик, «наше коллективное учение достигает такой социально-этической высоты, равной которой никогда не было на земле. И оно нуждается в своих агитаторах не меньше, чем какая-нибудь церковь нуждалась в апостолах и миссионерах»³⁶.

Именно за такое искусство, искусство преобразующей роли, за художника — апостола и борца, художника-судью боролся Луначарский.

Для нас теперь эти выводы и положения Луначарского кажутся незыблемыми. Но не нужно забывать, что они далеко не такими ясными были в то время. Не нужно забывать также, что эти вопросы кажутся для нас ясными потому, что в свое время исключительно большой вклад в разработку их внес именно Луначарский. Ему принадлежит приоритет в разработке многих сложных проблем нашей эстетики, эстетики социалистического реализма.

³⁵ А. В. Луначарский. Собр. соч. в восьми томах, т. 2, стр. 450.

³⁶ Там же.

Н. Н. КИСЕЛЕВ

НЕКОТОРЫЕ ПРОБЛЕМЫ РАЗВИТИЯ ЖАНРА САТИРИЧЕСКОЙ КОМЕДИИ В СОВЕТСКОЙ ДРАМАТУРГИИ 20-х ГОДОВ

В последние годы на страницах газет и журналов, в дискуссиях и обсуждениях, посвященных развитию драматургии, все чаще возникает разговор о путях развития советской комедии, о необходимости пристального внимания к комедийным жанрам со стороны драматургов, театров и критиков. И это не случайно. За годы после XX и XXII съездов КПСС наша драматургия добилась значительных успехов. И как бы деятели театров и критики ни ополчались на драматургов, сколько бы ни говорили об отставании драматургии, факты говорят сами за себя: подъем налицо. Пусть этот подъем не столь крут и прям, как нам бы этого хотелось, пусть успехи еще очень скромны, пусть поиски еще нередко оборачиваются неудачей — современная драматургия, несомненно, переживает плодотворный период своего развития. Однако нетрудно убедиться в том, что наиболее значительные произведения современной драматургии (такие, как «Третья патетическая», «Цветы живые», «Иркутская история», «Океан», «Проводы белых ночей», «Четвертый», «Ленинградский проспект», «Антен», «Друзья и годы», «Где-то совсем рядом») написаны в жанре собственно драмы. А успехи в развитии комедийных жанров более чем скромны. За последние годы, по сути дела, не появилось ни одной комедии, которая бы вошла в число лучших драматических произведений современности, постановка которой стала бы событием в театральной жизни страны. Таких комедий нет. Причем на первый взгляд, положение с комедийными жанрами в современной драматургии довольно благополучно. Пьес с подзаголовком «комедия» появляется не так уж мало. Но... в одних случаях, это обозначение жанра носит чисто формальный характер, когда в произведении нет ничего комедийного и когда создается впечатление, что некоторые драматурги называют свои пьесы комедиями для того, чтобы с них был меньше спрос; в других случаях, эти комедии по своему идейно-художественному значению не выдерживают критики, являются произведениями второсортными, смешными (и то не всегда) пустяками. Даже лучшие из комедий последних лет, как, например, «Маленькая студентка» и «Голубая рапсодия» Н. Погодина, «Время любить» Б. Ласкина, «Принцы любви» и «Последняя легенда» В. Лаврентьева, «Трехминутный разговор» В. Левидовой при всех своих достоинствах не стали значительными явлениями современной драматургии.

Особенно отстают в наше время развитие жанра сатирической комедии. Собственно, кроме нескольких пьес С. Михалкова и комедии Д. Аля и Л. Ракова «Опаснее врага» и назвать нечего.

А между тем потребности художественного освоения действительности, задачи коммунистического воспитания трудящихся, несомненно, требуют развития этого любимого народом боевого жанра советской драматургии. Причин отставания современной сатирической комедии много. Здесь и неразработанность теоретических проблем советской сатиры, и гонения на авторов сатирических произведений в годы культа личности, когда нередко драматургов, работающих в комедийном жанре, обвиняли или в преднамеренной клевете на советскую действительность, или в пустом зубоскальстве и беспринципности. Одной из причин отставания сатирической комедии в наши дни является также и то обстоятельство, что богатые традиции советской драматургии в этом жанре современными авторами почти не используются. Настоящая статья и представляет собой попытку исследования некоторых закономерностей развития сатирической комедии в советской драматургии 20-х годов.

В. Г. Белинский писал, что русская литература началась с сатиры. Это высказывание великого критика можно с полным основанием отнести и к советской литературе, которая также началась сатирой. Уже первые наиболее значительные произведения советской литературы: поэма А. Блока «Двенадцать» и пьеса В. Маяковского «Мистерия—Буфф» несли в себе сильные сатирические элементы, связанные с разоблачением старого свергнутого мира. А вспомним басни Д. Бедного, «Окна Роста» В. Маяковского, многочисленные «массовые действия», появившиеся в годы революции. К периоду гражданской войны относятся и первые опыты в жанре советской комедии: «Работяга Словотек» М. Горького, «Тумба» М. Слонимского, «Именины 1919 года» А. Серафимовича, «Смех и горе» А. Неверова. Особенно вырос поток сатирических произведений в годы Нэпа. И это понятно. Усиление капиталистических элементов в стране, обострение классовой борьбы не могло не способствовать развитию советской сатиры. Утверждение нового строя было неотделимо от борьбы с враждебными ему силами. Мощным оружием в этой борьбе был изобличающий смех сатиры. Перед драматургией, как и перед всей советской литературой, стояла задача разоблачения бывших хозяев России, лелеющих надежду на реставрацию капитализма, на возврат к прошлому. Борьба против разгула собственнической стихии, против обывательской морали, бюрократизма отвечала основным потребностям художественного освоения советской действительности 20-х годов. И в силу этого преимущественное развитие из комедийных жанров получила сатирическая комедия. Причем, сатирические элементы проникали в произведения всех жанров драматургии 20-х годов. Даже в героических драмах К. Тренева «Любовь Яровая», В. Иванова «Бронепоезд 14-69», Б. Лавренева «Разлом» элементы сатиры, связанные с образами Кутова, Малинина, Дуньки, Незеласова, Обаба, фон Штубе, занимали значительное место.

Процесс становления жанра советской сатирической комедии был весьма сложным и противоречивым. Трудности эти в основном определялись двумя причинами. С одной стороны, сатирические комедии третиrowались многими литературоведами и критиками, отрицающими вообще необходимость развития советской сатиры. С другой — становлению сатирической комедии мешал тот мутный поток легковесных, безыдейных, халтурных пьес, который хлынул на подмостки театра в начале 20-х годов. Такие комедии, как «Зойкина квартира» М. Булгакова, «Растрата» Н. Лернера, под видом обличения мещанства любовно обыгрывали и смаковали обывательский быт. Понятно, что тенденция к пустой развлекательности, к «улыбчатому» театру, рассчитанному на потребности мещанской публики, еще более усиливала позиции

«отрицателей» советской сатиры, которые, основываясь на произведениях типа «Зойкиной квартиры», теоретически обосновывали ненужность и вредность сатиры в советском обществе.

Иронизируя по адресу «ниспровергателей» сатиры, М. Кольцов в выступлении на Первом съезде советских писателей процитировал высказывание одного редактора, который заявил писателю, создавшему юмористический рассказ: «Это нам не подходит. Пролетариату смеяться еще рано; пускай смеются наши классовые враги»¹. Это высказывание М. Кольцова, встреченное смехом всего зала, не было сатирическим преувеличением. Так или почти так в 20-е и даже в начале 30-х годов рассуждали многие литературоведы и критики. Например, И. Нусинов в статье «Вопросы жанра в пролетарской литературе» пытался теоретически обосновать мысль о том, что советской литературе противопоставлены средства юмора и сатиры, что они не должны, не могут занимать в нашем искусстве сколько-нибудь заметного места. «Юмор... литературная категория, социально чуждая пролетариату», — категорически заявлял И. Нусинов². Особенно настойчивая атака велась против сатиры. Это абсурдное с современной точки зрения неприятие сатиры объяснялось сложностью общественной жизни тех лет, резким обострением классовой борьбы, неразработанностью многих теоретических проблем литературоведения.

Логика рассуждений «отрицателей» сатиры была довольно проста. Всегда, во все времена, авторы сатирических произведений выступали против самых основ господствующего строя, ниспровергали государственную систему, требовали изменения существующего порядка вещей. А если так, то может ли рабочий класс, завоевав власть, допускать сатиру и, тем самым, подрывать свою диктатуру, рыть себе яму. «Классическая сатира была всегда отрицанием системы», — утверждал И. Нусинов³. По его мнению, сатира «вырастает только на почве отрицания господствующей системы, ... она питается необходимостью разоблачить и опозорить, смехом убить могущественного и ненавистного врага, для разгрома которого в распоряжении класса — сатирика мало средств и сил». Поэтому, продолжает И. Нусинов: «Возлагать особые надежды на сатиру, жаловаться на слабость нашей сатиры — это значит не иметь достаточной веры в наши творческие возможности»⁴.

Эти же мысли в еще более откровенной форме отстаивал театральный критик В. Блюм. «Сатирическая традиция, — писал он, — оборвалась, и это обнаруживает даже беглый поверхностный анализ вопроса о сатире. Не годится более это оружие для борьбы с пережитками в нашей государственности и общественности. Потому что стоит этой традиции получить то или другое воплощение, как вступает в силу общающийся момент сатиры, и сатирик (хочет этого или не хочет) гневно произносит: «Вот какой он милый — «их строй»»⁵.

По мнению И. Нусинова и В. Блюма, автор любого сатирического произведения уже замахивается на самые основы советского государственного строя, взрывает его фундамент. Они считали, что пафос созидания, пафос творческой борьбы и сатира несовместимы. Многие литературоведы и критики 20-х годов не понимали, что в советском искусстве сатира приобрела качественно новый характер. Известно, что

¹ «Первый Всесоюзный съезд советских писателей». Стенографический отчет, Гослитиздат, М., 1934, стр. 221.

² И. Нусинов. Вопросы жанра в пролетарской литературе. «Литература и искусство», 1931, № 2—3, стр. 41.

³ Там же, стр. 39.

⁴ Там же, стр. 40.

⁵ В. Блюм. Возродится ли сатира? «Литературная газета», 27 мая, 1929.

комическое в искусстве всегда соотносится с общественным идеалом. Правдиво и глубоко отразить в произведении искусства то или иное явление действительности, заслуживающее сатирического изобличения, можно только с позиций передового эстетического идеала. Новый общественный строй, рожденный Октябрьской революцией, утвердив в жизни самый передовой общественный идеал, изменил природу и характер комического. Идеал, которым руководствуется советский сатирик, реально существует и преобладает в действительности. Поэтому авторы советских сатирических произведений, разоблачая все старое, гниющее, несовместимое с коммунистической моралью, не только не отрицают господствующий строй, а, наоборот, утверждают его, способствуют его окончательной победе. Отсюда новое качество смеха в советской сатирической комедии. На смену гоголевскому смеху «сквозь слезы» пришел победоносный смех советской сатиры, который, не теряя своей гневной, обличительной силы, приобрел мажорный торжествующий характер.

Этот победоносный характер смеха советской сатиры ярко проявился уже в пьесе Б. Ромашова «Воздушный пирог» (1924) — первой из наиболее значительных сатирических комедий 20-х годов. Главное, что резко отделило сатирическую комедию Б. Ромашова от массы второразрядных комедий того времени, смелое вторжение в жизнь, постановка актуальной, значительной темы, отказ от легкомысленного, беззубого юмора, стремление заклеить основное зло в жизни. Вместо приземленной бытовой комедии тех лет, в которой комический эффект достигался путем всякого рода неузнаваний, каламбуров, острот и анекдотов, перед читателем и зрителем появилось гневное, остро критическое произведение, направленное против стяжателей и всякого рода аферистов, густо расплодившихся в период Нэпа. В центре действия пьесы группа спекулянтов во главе с темным дельцом Семеном Раком, способным ради наживы на любое преступление. Главный герой «Воздушного пирога» — жулик крупного масштаба. Автор рисует его человеком умным, ловким, напористым и энергичным. Развуд собственнической стихии в начальный период Нэпа породил у Рака радужные надежды. Он решил, что наконец-то пришло его время, что будущее за ним, и Рак бешено торопится жить, спешит урвать кусок побольше и пожирнее. Отсюда жизнерадостное мироощущение Семена Рака, его юмор, покровительственное отношение к своим компаньонам по мошенническим сделкам. И в этом же основа комедийного конфликта пьесы Б. Ромашова. Лозунг Рака: «Жизнь начинается завтра» — вступал в острокомедийный конфликт с советской действительностью, в которой для таких, как Рак, все было в прошлом и ничего не могло быть в будущем. Все колоссальные усилия Рака и его соратников сметаются самым ходом истории. Чудовищно огромный, праздничный пирог, заказываемый Раком в честь торжествующего Нэпа, символизирует призрачность и тщетность мечтаний и надежд сатирических героев комедии. И здесь нельзя не отметить того факта, что Б. Ромашов, в отличие от многих современных ему писателей, не растерялся в сложной обстановке Нэпа и сумел увидеть будущее разрешение поставленного историей вопроса «кто кого?»

Вместе с тем Б. Ромашов не пошел по пути облегченного решения конфликта комедии. Драматург системой образов комедии, развитием ее конфликта раскрывает всю меру опасности собственнической психологии. Несмотря на историческую обреченность жизненных стремлений и целей Рака, его действия не были безобидными. Поэтому образ Семена Рака создан автором средствами сатиры, а не юмора (в отличие, например, от образа Остапа Бендера в романах И. Ильфа и Е. Пет-

рова). Образом главного героя своей комедии Б. Ромашов сумел подчеркнуть живучесть изповской накипи. Воплощению этой мысли служат многие эпизоды и сцены комедии. Так, выброшенный из окна с 4-го этажа, Семен Рак, как ни в чем не бывало, продолжает свою кипучую деятельность. Автор «Воздушного пирога» отказался от натуралистического копирования жизни, от внешнего бытового правдоподобия и фактографичности столь характерных для драматургии первой половины 20-х годов. Стремясь осмыслить и обобщить главные ведущие тенденции действительности, Б. Ромашов пошел по пути сгущения, заострения обстоятельств и ситуаций, в которых действуют герои комедии. И внешняя необычность происходящего в пьесе «Воздушный пирог» способствовала более глубокому постижению правды, чем многие правдоподобные копии жизни.

Пьеса Б. Ромашова не свободна от некоторых весьма серьезных недостатков, связанных с непоследовательностью, половинчатостью сатирического отрицания зла, которая проявилась прежде всего в авторском отношении к образу «красного директора» банка Ильи Коромыслова. Этот бюрократ и перерожденец в конце действия комедии неожиданно и вопреки логике амнистируется драматургом, выдается за невинность, вовлеченную негодяями в гнусную аферу. Такое смешение акцентов внесло некоторую противоречивость в идейное содержание пьесы. Тем не менее «Воздушный пирог» обозначил новый этап в истории советской драматургии, ознаменовал собой рождение жанра советской сатирической комедии.

В совершенно иной манере, нежели пьеса Б. Ромашова написана комедия А. Файко «Учитель Бубус», поставленная в 1925 году в театре Мейерхольда. Действие комедии происходит в одной из европейских столиц, накануне революционного взрыва. Сильная сторона пьесы А. Файко в изображении социального и нравственного распада представителей господствующего класса, в утверждении мысли о неизбежности гибели буржуазного строя. Драматург, сатирически заостряя поступки персонажей, доводит их до крайней степени глупости и пошлости. Вот, например, доктор философии Гертруда Баазе, автор работы «о вечно женственном в философии». Считая себя неисправимой идеалисткой, Баазе цинично заставляет своих дочерей сожительствовать с богатым советником Ван Кампердорфом. Придурковатый и трусливый ренегат Бубус становится духовным наставником правящих классов. В образе Бубуса драматург разоблачает социальную практику той части мелкобуржуазной интеллигенции, которая пошла на услужение буржуазии. Однако сатирическое изобличение героев в комедии А. Файко носит весьма отвлеченный, умозрительный и потому бездейственный характер. На многих сценах пьесы лежит отчетливая печать пустой развлекательности. Нередко краски юмора применяются драматургом тогда, когда качественная определенность осмеиваемого явления требует сатирического изобличения.

Шумный и длительный успех имела комедия Н. Эрдмана «Мандат», поставленная в театре Мейерхольда почти одновременно с «Учителем Бубусом». В основе пьесы лежит традиционная комедийная ситуация неузнавания. Двух персонажей комедии остальные герои принимают за тех, кем они на самом деле не являются. Одного, потому что у него есть бумажка с надписью «Мандат», которую он сам себе написал, другую, потому что ее зовут Анастасия Николаевна. За коммуниста, благодаря «мандату», принимают человека, даже приблизительно не знающего, что такое РКП, а за великую княжну — кухарку. Комический эффект еще более усиливается тем, что кухарке Пупкиной не верят,

когда она пробует разубедить окружающих в своем царском происхождении. Ей не верят, потому что герои комедии — это люди вчерашнего дня, «завшивевшие в мещанстве». Их «старые мозги нового режима не выдерживают». Н. Эрдман сознательно заостряет ситуации конфликта комедии, умело использует приемы гротеска и шаржа. Все эти «бывшие люди» спят и во сне видят возврат к прошлому, воскресение монархии. «Посмотри, Тамарочка, в окошко-то, не кончилась ли советская власть?» — в этой фразе, которую произносит один из героев пьесы, ярко и остроумно выражено мироощущение людей, враждебных новому общественному строю. Н. Эрдман сумел убедительно раскрыть никчемность, пустомыслие и ничтожество своих героев, призрачность их надежд на возврат к прошлому.

Очень смешная, по-настоящему веселая комедия Н. Эрдмана, тем не менее, не стала этапным произведением в истории советской сатирической комедиографии. И произошло это прежде всего потому, что очень уж незначительным и мелким оказался объект сатирического осмеяния. Герои «Мандата», весело и озорно осмеиваемые автором, по существу не представляли из себя сколько-нибудь серьезную социальную опасность, вред от них равен нулю. В финале комедии эта мысль звучит совершенно обнаженно. Несмотря на донос Широнкина в милицию о том, что в квартире Сметаничей «свергли советскую власть», их даже арестовывать не хотят. И тогда бывший обладатель «мандата» Павел Гулячкин кричит в отчаянии: «Мамаша, если нас даже арестовывать не хотят, то чем же нам жить, мамаша? Чем же нам жить?...»

Поскольку мера вреда героев «Мандата» весьма незначительна, то Н. Эрдман нередко прибегает к приемам внешнего комикования, откровенного вышучивания, и тогда пьеса превращается в набор незатейливых острот и каламбуров. Эти недостатки комедии Н. Эрдмана были увидены и отмечены еще А. В. Луначарским, который писал: «Маски взяты Эрдманом нарочито мелкие. Это человеческая пыль... Эрдман нигде не создал в пьесе крупного врага, чтобы направить в него свою разящую стрелу»⁶.

Но при всех своих недостатках комедия Н. Эрдмана оказала серьезное влияние на последующее развитие советской комедиографии. А между тем, многие годы пьеса Н. Эрдмана неправомерно рассматривалась, как произведение идейно вредное, формалистическое, рассчитанное на потребу обывателей. Так, в первом томе «Очерков по истории русского советского драматического театра» о постановке «Мандата» в театре Мейерхольда говорится следующее: «Сатира на мещан была только видимостью, в сущности театр жалел Гулячкиных и сочувствовал им, не могущим найти себе место в советской республике. Нетрудно было понять, против чего объективно направлялось острое спектакля — против новых общественных порядков, лишавших Гулячкиных мещанского благополучия»⁷. Подобные же мысли проводились В. Фроловым в книге «О советской комедии», вышедшей в издательстве «Искусство» в 1954 году⁸. Понятно, что такая критика дезориентировала драматургов, уводила их с правильного пути, мешала развитию советской сатиры.

⁶ «А. В. Луначарский о театре и драматургии». «Искусство», 1958, т. 1, стр. 282.

⁷ Очерки по истории русского советского драматического театра, т. 1, Изд. Академии наук СССР, М., 1954, стр. 412.

⁸ В следующей своей книге «Жанры советской драматургии» (Изд. «Советский писатель» М., 1957) В. Фролов отказался от прежнего взгляда на комедию Н. Эрдмана.

Анализируя процесс становления жанра сатирической комедии, нельзя пройти мимо творческого опыта Л. Леонова, создавшего в 1928 году пьесу «Усмирение Бададошкина». Появление этого произведения было подготовлено всей предшествующей деятельностью писателя. Для всего творчества Л. Леонова характерно разоблачение старого мира, его жестокости, его хищнической морали. Поэтому элементы сатиры занимают большое место во всех пьесах, повестях и романах Л. Леонова. Как неоднократно отмечалось в критике, юмор Леонова «лишен мягкости и лирики и близок к сарказму... В смехе Леонов не ласков, напротив, его смех звучит издевательством и презрением»⁹.

Конфликт комедии «Усмирение Бададошкина» носит остросатирический характер и отражает основное противоречие эпохи нэпа. Главный герой пьесы торговец рыбой Бададошкин и его приятели стремятся решить вопрос «кто кого?» в свою пользу, они крепко надеются на возврат к прошлому, собственническому миру и делают все, чтобы приблизить его. Как и Семен Рак, Бададошкин свято верит в свое будущее, в жизнь, которая начнется завтра. «Мы еще поживем, и как мы поживем, мать!» — говорит Бададошкин.

Правда, у леоновского героя нет того размаха, той энергии и деловитости, которая отличала Семена Рака, Бададошкин невежественен и глуп. Но от этого он не перестает быть вредным и опасным. Всем содержанием своей пьесы Л. Леонов утверждает мысль о том, что Бададошкиных много и что они распространяют вокруг себя липкую заразу стяжательства. Своих собратьев Бададошкин учит: «Силы да деньги копите. Рубликами нельзя, так копеечками... Самые грошики тащите за волосики. Везде помаленьку стригите, я и козавочкой не брезгую». А сыну он с непоколебимой убежденностью заявляет: «Мы с тобой и так, ровно слоны пройдем сквозь судьбу-то, все потопчем». Главной психологической чертой Бададошкина, которую с блестящим мастерством, без навязчивости раскрывает Л. Леонов, является ненависть ко всему человечеству. «И укушу, весь мир покусаю!» — кричит Бададошкин жене в ответ на ее реплику: «Кусаться скоро станешь!»

Драматург подчеркивает приспособленчество Бададошкиных, их попытку врать в новую жизнь: «Я и сам, может, радостно захлебываюсь в революции: во, по сех пор стало. И вреда от меня, кавалер, никому нет, окромя пользы. Рыбку мою и в Кремль берут, и вожди кушают».

Как всегда в пьесах Л. Леонова, в «Усмирении Бададошкина» большую роль в разоблачении мещанства играет быт. Семен Егорыч Бададошкин загромодил свою квартиру ненужными вещами, купленными за бесценок. Он тащит в свою нору, в свой дом все, что плохо лежит. Он готов пожрать весь мир. «Квартеру-то как заставил! — говорит приятель Бададошкина Багдад. — Прямо заблудишься как в лесу. И вещь все тугая, полноценная...» Главный герой комедии наслаждается самим процессом накопления, страсть к наживе съедает в нем все человеческое.

Но перед нами не традиционная бытовая комедия. Леонов делает попытку вырваться за тесные рамки быта. В «Усмирении Бададошкина» большое место занимают приемы гиперболы и гротеска, элементы фантастики, связанные с эпизодом сна — мечтания Бададошкина и сценой «распродажи России». Выходя за рамки бытовой достоверности, эти сцены усиливают сатирическое звучание образов комедии, способствуют более яркому и острому разоблачению стяжательства обывателей, забывших, где и в какое время они живут. Этими сценами пафос стя-

⁹ П. Марков. Театр Леонида Леонова. В. кн. Л. Леонова «Пьесы», Гослитиздат, М., 1935, стр. 7.

жательства в характере героев комедии доведен до крайней степени выражения, до чисто животной «космической» страсти. Ключевой в развитии комедийного конфликта пьесы является сцена «распродажи России». Темный проходимец и мелкий жулик «барин в синих очках», оказавшийся безработным актером, предлагает Бададошкину покупать не барахло, а дома, поместья, титул: «Чудак, ты под шумок с купишь весь мир, а там — прямая дорога в мировые Бонапарты!!» «Барин», используя надежду Бададошкина на возврат к старому миру и стремясь заполучить его деньги, сулит жадному рыботорговцу все земные блага: памятник при жизни, улицу его имени и т. п. Бададошкин ужален в самое сердце, самые сокровенные его мечты угаданы: «Барин, я ждал тебя, как камень ждет дождя. Я тебя, барин, ночами кричал... у меня, барин, душа заржавела, никакими ключами не отпереть ее, а ты уже там... Я верить перестал и проклял, а ты ее вновь оживил?.. Не бреди Бададошкина, барин». В этом высказывании слышится звериная тоска мещанина по власти, а «барин», умело играя на чувствах Бададошкина, продолжает врать вдохновенно, по-хлестаковски. Он обещает ему, что Англия будет юлить перед ним, Францию он будет кормить из своего жилета: «Ты будешь Минин наших дней».

Бададошкин и его окружение разоблачается драматургом с большим художественным тактом. Каждая реплика персонажей глубоко мотивирована, обстоятельства заставляют героев действовать откровенно, без маскировки, согласно логики своего характера. Когда Крутилин покупает себе сан архимандрита, Багдал (смертельно больной раком) решает «обеспечить будущее своего 13-летнего сына. Он покупает ему чин околоточного. Здесь Л. Леонов вложил в уста «барина» великолепную комическую реплику, которая усиливает иллюзорность, призрачность происходящего. Забирая деньги за чин околоточного, «барин» советует Багдаду: «Но только ты ему внуши, парнишке своему... не вели сразу-то хвать. Постепенно приучай, с выдержкой. До кожи стриги, а кожу не трогай!» Бададошкин раздумал становиться губернатором, он боится — на губернаторов ведь всегда организуются покушения. И рыботорговец покупает чин фельдмаршала, а сыну Никитай он предлагает купить небольшой городок. Пьянея от счастья, он кричит: «Никитай, бери Калугу!! Бери, правь и властвуй... Мы поперек всей России вывеску наколотим: Бададошкин с сыном, а? Мы все скрутим, бери Калугу!»

Эпизод «распродажи России» отличается подлинным комизмом, который достигается не внешними, необязательными приемами (столь характерными для многих современных комедий), а самораскрытием характеров, поставленных в исключительную ситуацию. Неожиданен, но глубоко закономерен финал этой сцены. Достойный отпрыск своего отца, Никитай выгоняет «барина», предварительно отобрав у него все деньги, полученные за продажу чинов и титулов, а затем грабит отца и увозит его молодую жену. Столь «блестяще» начатое «возвышение» Бададошкина завершается комическим крахом. Стяжателя пожрал другой, более наглый стяжатель.

По мастерству исполнения «Усмирение Бададошкина» одна из лучших сатирических комедий 20-х годов. Ценным качеством этой пьесы Л. Леонова является органическое сочетание сатирических элементов с драматическими, что впоследствии станет важной особенностью жанра советской сатирической комедии. Драматизируя развитие действия своей комедии, подчеркивая всю меру опасности собственнической психологии, Л. Леонов был несомненно на правильном пути. В правдивом

и глубоком изображении страшного мира стяжателей сильная сторона «Усмирения Бададошкина». Преуменьшать силу врага, бороться с ветряными мельницами, стрелять из пушек по воробьям, как это делали и делают авторы легкомысленных «улыбчатых» комедий, занятие весьма мало полезное. Однако правда действительности изображена Л. Леоновым неполно и односторонне. Следуя жизненной правде, драматург должен был не только показать силу нэповской буржуазии, но и дать почувствовать читателям ее обреченность, ее неизбежную гибель, обусловленную закономерностями развития советского общества.

А в изображении Леонова крушение Бададошкина не следствие победы нового мира, не проявление исторической необходимости, а чистая случайность, результат грызни внутри лагеря стяжателей. Отсюда мрачный колорит комедии, герои которой выступили в качестве некоей роковой силы и вызывали у читателей не только отвращение, но и страх. В постижении диалектики общественного развития «Усмирение Бададошкина» уступает комедии Б. Ромашова «Воздушный пирог», хотя к моменту создания пьесы Л. Леонова (1928 г.) вопрос «кто кого?» был в значительной степени решен в пользу сил социализма. В этом, очевидно, одна из причин того, что комедия Л. Леонова не была поставлена на сцене.

В свое время критика увидела основной идейный просчет автора «Усмирения Бададошкина» в том, что силы нового мира в активном действии не представлены, что они художественно «побиваются» отрицательными героями, созданными ярко и мощно. На наш взгляд, вообще нельзя говорить о положительных героях в названной комедии Л. Леонова по той простой причине, что их там нет. Нельзя же всерьез принимать за представителей нового социалистического общества Настю и Коротнева. Однако сам по себе факт отсутствия положительных героев в сатирической комедии еще ни о чем не говорит. Об этом приходится напоминать потому, что до сего дня некоторые критики упрекают авторов сатирических комедий за то, что в их произведениях положительные герои даны вторым планом, что по силе художественного изображения они уступают отрицательным персонажам¹⁰. Но ведь иначе и быть не может. Предметом сатирической комедии являются отрицательные, низменные, безобразные явления и характеры, которые должны разоблачаться и осмеиваться. В этом важнейшая, специфическая особенность данного жанра. Если в пьесе на первом плане положительные характеры, то перед нами все, что угодно, но не сатирическая комедия. Поэтому нельзя оценивать идейную значимость сатирического произведения с точки зрения того, какое место в нем занимают положительные персонажи. Таких персонажей может вообще не быть, и произведение в этом случае не обязательно будет идейно ущербным. Нельзя требовать также от драматургов-сатириков, чтобы соотношение положительных и отрицательных сил в их произведениях было таким, какое есть в жизни, так как законы жанра сатирической комедии заставляют писателей делать акцент на изображении отрицательного, а не положительного. Сатирик говорит «да» тем, что он говорит «нет». Но разоблачать гнилое и отживающее, говорить «нет» автор сатирических произведений должен с позиции передового общественного идеала, в противном случае сатира превратится в пасквиль, в глумление над жизнью.

«Для того, чтоб сатира была действительною сатирою и достигла

¹⁰ См., например, работы В. Ермилова «Некоторые вопросы теории советской драматургии. О гоголевской традиции», С. п., М., 1953; В. Фролова «О советской комедии», «Искусство», М., 1954.

своей цели, — писал Салтыков-Щедрин, — надобно, во-первых, чтоб она давала почувствовать читателю тот идеал, из которого отправляется творец ее, и во-вторых, чтоб она вполне ясно создавала тот предмет, против которого направлено ее жало»¹¹.

Причем, в сатирических произведениях идеал утверждается главным образом не через изображение положительных характеров, а через гневное осмеяние, отрицание всего враждебного идеалу. Анализируя сатирические произведения, надо исходить не из наличия в нем положительных персонажей, а из характера и направления критики, необходимо учитывать, что, с каких позиций и во имя чего разоблачается, насколько произведение раскрывает неизбежность поражения обличаемого зла. И недостатки комедии «Усмирение Бадашкина» объясняются не художественной слабостью положительных персонажей (это характерно и для «Воздушного пирога» Б. Ромашова и для многих других советских комедий), а противоречивостью и нечеткостью идейной позиции ее автора. Л. Леонов не понял основных тенденций общественного развития в период нэпа и потому не сумел показать историческую обреченность своих отрицательных героев. Писатель-сатирик не обязан изображать положительные силы общества, но он обязан видеть их в жизни, понимать направление исторического процесса.

Наибольших успехов в жанре сатирической комедии советская драматургия добилась в конце 20-х годов, когда одна за другой появились пьесы «Клоп» и «Баня» В. Маяковского и «Выстрел» А. Безыменского. И это не случайно. Страна встала на путь решительного наступления на капиталистические элементы города и деревни. Задача борьбы с собственнической психологией, с мещанством, с бюрократизмом стала первоочередной. Показательно, что в этот период резко увеличивается поток сатирических произведений во всех жанрах литературы и искусства. В драматургии происходит активный процесс поисков новых стилистических приемов, передовые писатели настойчиво искали такие формы сатирического изобличения, которые бы наилучшим образом отвечали потребностям общественного развития. Примечательна в этом отношении комедия А. Безыменского «Выстрел» (1929).

Важнейшей особенностью комедийного конфликта «Выстрела» является резкое размежевание двух полярных сил. Все действующие лица комедии заранее и бескомпромиссно разделены на «чисто» положительных и «чисто» отрицательных. А. Безыменский сознательно отказывается от приемов психологического раскрытия характеров, от пропорционального распределения света и теней. Все персонажи пьесы выписаны одной краской — белой или черной. Бескомпромиссное обличение, сатирический прицел уже ясно чувствуется в перечне действующих лиц, в авторских характеристиках персонажей, например, зав. трамвайным парком Пришлецов, ответственный секретарь ячейки Гладких, троцкист Пищалов, секретарь завкома Шепталов, парт-тетя Мотя, парт-тетя Авдотья. Четкость и обнаженность социальных характеристик персонажей, заостренность образов и ситуаций позволили Безыменскому передать размах и напряжение классовой борьбы в стране на фронте хозяйственного строительства. Драматург с подкупающей прямоотой, резко и беспощадностью вскрывает те безобразия, которые творятся бюрократами и перерожденцами типа Пришлецова и Гладких. В соответствии со своей творческой установкой А. Безыменский заставляет героев комедии саморазоблачаться, обнажать то, что должно быть тайным и сокровенным. Так, Пришлецов заявляет: «Я разрешаю даже мыслить, но запрещаю говорить». Ему вторит Гладких: «Тогда лишь

¹¹ Сб. «М. Е. Салтыков-Щедрин об искусстве», М.—Л., 1949, стр. 206.

факт бывает фактом, когда он вставлен в циркуляр». Но при всем при этом автор «Выстрела» подчеркивает живучесть зла. Пришлецов и Гладких, разоблаченные и изгнанные из трамвайного парка, появляются в другом месте и вновь на руководящих постах. Сильная сторона комедии А. Безыменского в ее революционном пафосе, открытой страстности, ненависти ко злу, эмоциональной приподнятости и взволнованности.

Поставленный в театре Мейерхольда «Выстрел» пользовался шумным и долгим успехом у зрителя. Однако «Выстрел» далеко не безупречное произведение. В комедии Безыменского много наивных, малоубедительных сюжетных ходов и ситуаций, поступки и действия некоторых героев носят чисто внешний характер. Авторская идея чрезвычайно обнажена и временами перестает быть художественной идеей. Многие диалоги и монологи героев не объединены сквозным действием и распадаются на отдельные, ничем не связанные куски. Нередко за репликами персонажей не чувствуется логики действия, движения главной идеи пьесы, в этих случаях комедия превращается в своего рода литературный монтаж, предназначенный для сцены.

Кроме того, эпигонское следование языку и стиху грибоедовской пьесы «Горе от ума» снижало действенность и художественную убедительность комедии Безыменского.

Все эти недостатки комедии «Выстрел», обусловленные драматургической неопытностью и низким уровнем художественного мастерства Безыменского, рапповские критики, сторонники теории «живого человека», объясняли порочностью метода писателя, отказом от психологизации. «Живые люди заменены у него символами, значками, масками»¹², — писал А. Селивановский и видел причину этого в том, что «Безыменский не сумел творчески продумать и прочувствовать принцип единства противоположностей, конкретизировать его в образах пьесы»¹³. Рапповские критики не понимали, что их требования раскрыть сложность внутреннего мира отрицательных героев, показать борьбу разных начал в их сознании, противоречили самой природе условной и гротескной сатирической комедии, которая не допускает психологизации, совершенно необходимой, например, в драме. При всех своих недостатках комедия «Выстрел» свидетельствовала о правильности избранного Безыменским пути. И то, чего не удалось добиться автору «Выстрела», блестяще осуществил в своих комедиях В. Маяковский.

Сатирические комедии Маяковского «Клоп» и «Баня» стали вершиной в развитии этого жанра благодаря тому, что в них с необычайной силой художественного обобщения были раскрыты основные противоречия действительности того времени. Пьесы Маяковского были явлениями принципиально новыми в советской драматургии, они намного опередили свое время и многим казались странными и непонятными. Вместо привычной бытовой комедии с ее ясными, понятными перипетиями, с последовательным развитием сюжета, невиданная дерзкая условность, вставные аттракционы и интермедии, причудливая, на первый взгляд беспочвенная фантастика, какие-то странные герои-маски, разговаривающие так, как никто и никогда не говорит в жизни. Сразу же после появления пьес Маяковского вокруг них развернулась острая литературная борьба. Достаточно вспомнить статьи В. Ермилова, в которых сценические произведения Маяковского третировались, а поэт об-

¹² А. Селивановский. Выстрел и жизнь. «Октябрь», 1930, № 2, стр. 172.

¹³ Там же, стр. 177.

¹⁴ См. «Правда», 1930, 9 марта; «На литературном посту», 1930, № 4.

винялся в «индивидуалистическом, мелкобуржуазном взгляде на жизнь»¹⁴.

Инерция критики в оценке пьес Маяковского была столь сильной, что даже такой сторонник и популяризатор его творчества, как А. Февральский, много сделавший для изучения драматургии Маяковского, в своих работах 30-х годов нередко разделял общее заблуждение относительно комедий «Клоп» и «Баня». Так, в статье «Театр Маяковского», в которой содержится много ценных наблюдений и выводов, А. Февральский, тем не менее, писал: «Маяковский не всегда умел найти правильный выход из противоречий настоящего в настоящем же, потому что они, эти противоречия, не были им до конца продуманы и до конца осознаны». И далее он утверждает, что общественная позиция поэта мешала ему с достаточной четкостью видеть находящееся вблизи: «Здесь сказалось недостаточное овладение пролетарским мировоззрением. Оно отразилось и на самих представлениях о будущем, которые дают нам вещи Маяковского. На них лежит отпечаток сухости, рационализма, техницизма»¹⁵.

Но несмотря на все нападки критиков, пьесы Маяковского сохранили свое значение и сценическую жизнь до наших дней. И это лучшее свидетельство их идейности и высокой художественности. Сколько в 20-е годы было написано пьес о мещанстве и бюрократизме? Тьма. А где они? А комедии Маяковского во весь голос звучат и сейчас. Более того, именно сейчас, в период строительства коммунистического общества, страстная борьба Маяковского против обывательского представления о жизни, против чинуш и бюрократов стала особенно актуальной. Жизнеспособность и действенность комедий Маяковского определяет их устремленность в будущее, в завтра.

Самая сильная сторона комедий Маяковского в масштабности содержания, в глубоком проникновении в сущность жизненных противоречий. И в «Клопе» и в «Бане» речь идет о самом важном, решающем в жизни народа, о борьбе за социализм. Своими пьесами поэт восставал против такого зла, которое действительно представляло в те годы большую опасность. «Я не хочу ставить проблему без расчета уничтожить ее корни», — говорил Маяковский¹⁶. В изображении автора «Клопа» и «Бани» мещанство и бюрократизм — это не невинное, стыдливое зло, а наглая сила. Разоблачая присыпкиных и победоносиковых, поэт доказывал мысль о том, что обыватели, бюрократы, приспособленцы необычайно живучи, что они легко приспосабливаются к новым условиям, цепко держатся за свое место под солнцем. Маяковский не хочет уменьшать силы зла, вести бои местного значения, он стремится своими комедиями принять участие в генеральном сражении за социализм. Отсюда драматизм, сатиры Маяковского, напряженность развития действия в его комедиях. Сам поэт на вопрос, почему он «Баню» назвал драмой, остроумно ответил: «Разве мало бюрократов, и разве это не драма нашего Союза?»¹⁷. Эти слова свидетельствуют о том, что поэт последовательно проводил в жизнь свои художественные принципы. Отмечая важнейшую особенность драматургии Маяковского, режиссер В. Плучек справедливо писал: «О каждом из героев Маяковского хочется сказать «воинствующий». Воинствующий бюрократ, воинствующий циник, воинствующий мечтатель, воинствующий энтузиаст»¹⁸. К со-

¹⁴ А. Февральский. Театр Маяковского. В сб. «Советская драматургия». Изд. «Советская литература», М., 1934, стр. 246.

¹⁵ В. Маяковский. Полное собрание сочинений, т. 12, Гослитиздат, М., 1959, стр. 509.

¹⁷ Там же, стр. 397.

¹⁸ В. Плучек. На сцене Маяковский. «Искусство», М., 1962, стр. 66.

жалению, эта традиция сатирической драматургии Маяковского на долгое время была утрачена многими советскими писателями. Отдельные драматурги низводят сатирическую комедию до уровня улыбочной, безобидной шутки. У нас появляется немало сатирических комедий, авторы которых воюют с ветряными мельницами, борются против второстепенного зла. Объект сатирического изобличения в таких пьесах крайне незначителен и мелок. Примером может служить недавно опубликованная сатирическая комедия Ю. Лаптева «Не пойман, а вор»¹⁹.

Другой важной особенностью комедий Маяковского является бескомпромиссность сатирического осмеяния врага, яростная, сокрушительная сила отрицания. «Что касается прямого указания, кто преступник, а кто нет,— говорил автор «Бани»,— у меня такой агитационный уклон, я не люблю, чтобы этого не понимали. Я люблю сказать до конца, кто сволочь»²⁰.

Автор «Клопа» и «Бани» не скрывает своих симпатий и антипатий, он ставит вопросы прямо в «лоб», темпераментно и взволнованно. Отсюда боевая целеустремленность, партийная страстность комедий Маяковского: и «Клоп» и «Баня» — это прямая апелляция к зрителям, призыв к их разуму и чувству. И хотя Маяковский никогда не преуменьшал силу зла, комедии его по-настоящему оптимистичны, потому что миру стяжателей и бюрократов противопоставлен светлый идеал коммунизма. Высота эстетического идеала и обусловила глубину сатиры Маяковского, ее политическое звучание. Вот почему «Баня» не только остро сатирическая комедия, но и «бурный, восторженный отчет, как строит социализм рабочий класс»²¹. Вот почему гневный смех Маяковского в то же время веселый, победоносный смех.

В соответствии со своим замыслом Маяковский строит конфликт своих комедий не на столкновении отрицательных и положительных героев (последние занимают и в «Клопе» и в «Бане» второстепенное место), а на противопоставлении пережиткам капитализма коммунистической морали. И в этом конфликте присыпкинским и победоносиковым, прежде всего, противостоит автор, который все время присутствует на сцене, все время действует, участвует в каждом диалоге, отстаивает свой положительный идеал. Творческий опыт Маяковского свидетельствует о том, что нельзя в сатирической комедии без ущерба для идейного содержания прятать свое авторское «я», становиться в позу стороннего наблюдателя, как это делают некоторые современные драматурги.

Большое место в сатирических комедиях Маяковского занимает образ будущего. И в «Клопе», и в «Бане» будущее непосредственно врывается на сцену. Причем, Маяковский прибегал к изображению будущего не для того, чтобы противопоставить его настоящему и не потому, что «он не видел правильного выхода из противоречий настоящего в настоящем же», как об этом писали критики. Образ будущего Маяковскому нужен был для того, чтобы лучше понять и оценить настоящее, глубже раскрыть закономерности общественного развития. При соприкосновении с будущим не только гигантски возрастает мерзость победоносиковых и присыпкинских, но и одновременно обнаруживается их историческая обреченность.

Для художественного воплощения своего замысла автор «Бани» и «Клопа» смело прибегает к средствам художественного заострения, к гиперболе и гротеску, к приемам сценической условности и фантасти-

¹⁹ «Наш современник», 1963, № 1.

²⁰ В. Маяковский. Полное собрание сочинений. т. 12, Гослитиздат, М., 1959, стр. 380.

²¹ Там же, стр. 399.

ки. Изобличая своих отрицательных героев, Маяковский доводит их слова и поступки до истинно патологического состояния. Чего стоит, например, та сцена в «Бане», когда Победоносиков, собираясь на машине времени в коммунистический век, выписывает себе командировочные и суточные за 100 лет вперед. Или вспомним его рассуждения об «аппарате освобожденного времени и о текущем моменте, который характеризуется тем, что он момент стоячий». А сколь характерна крылатая фраза Моментальникова, сразу же раскрывающая гнусную сущность этого потребителя благ: «Я всегда говорил, что лучше умереть под красным знаменем, чем под забором».

Используя средства сатирического преувеличения, Маяковский сознательно отказывается от «объемности» и полноты в характеристике персонажей своих комедий. Поэт не хотел, чтобы второстепенные детали, малозначащие подробности затемняли его идейный замысел. Поэтому, отказываясь от бытовой достоверности, он в каждом персонаже настойчиво выпячивает, оттеняет самое главное, самое важное. Причем образы положительных героев в комедиях Маяковского создаются теми же условными приемами заострения и преувеличения, что и образы отрицательных персонажей. Этим достигается стилевое единство пьес. Автор «Клопа» и «Бани» резко отвергал попытки критики направить его на путь углубления психологии героев. Он хорошо понимал, что раскрытие «диалектики души» героев в рамках гротескной сатирической комедии неизбежно ослабит резкость и силу отрицания. Но при всей обобщенности, карикатурности и плакатности сатирические персонажи комедий Маяковского не были умозрительными абстракциями, образами-символами, они, сохраняя непосредственную связь с реальным жизненным материалом, раскрывались поэтом как социальные типы.

Новаторские и по содержанию, и по форме пьесы Маяковского оказали большое влияние на развитие советской драматургии и обозначили высший этап в истории становления жанра советской сатирической комедии. Ныне ни один драматург, работающий в этом жанре, не может пройти мимо творческого опыта автора «Клопа» и «Бани».

Первые произведения в жанре сатирической комедии появились в советской драматургии еще в годы гражданской войны. С момента своего возникновения советская сатирическая комедия была направлена на разоблачение врагов революции, на осмеяние всего того, что мешало строительству нового общества. Однако процесс становления жанра советской сатирической комедии был сложным и противоречивым. Наряду с высокоидейными, остросатирическими произведениями, широкое распространение в первой половине 20-х годов получили легковесные, чисто развлекательные комедии, рассчитанные на вкусы мещанской публики. Новаторские особенности советской сатирической комедии, впервые проявившиеся в пьесе Б. Ромашова «Воздушный пирог», были затем развиты в произведениях А. Файко, Л. Леонова, Н. Эрмана, Б. Безыменского, В. Маяковского. Лучшие сатирические комедии 20-х годов отражали ведущие противоречия действительности, объектом сатирического изобличения: в них были подлинные, а не мнимые силы зла. Точность сатирического прицела комедий «Воздушный пирог», «Выстрел», «Клоп» и «Баня» была обусловлена высоким общественным и эстетическим идеалом их авторов. Разоблачение старого, отживающего эти драматурги осуществляли с позиций строящегося социалистического общества. Отсюда бескомпромиссность сатирического осмеяния врага, яростная сокрушительная сила отрицания, характерная для лучших комедий 20-х годов.

Р. И. КОЛЕСНИКОВА

О ЖАНРОВОМ СВОЕОБРАЗИИ КНИГИ В. Я. ЗАЗУБРИНА «ДВА МИРА»

Для решения проблем современной романистики очень важно проследить конкретные завоевания и достижения метода социалистического реализма на первом этапе развития жанра советского романа.

Перед авторами романов, появившихся сразу после Октября, особенно остро стоял вопрос, какими художественными средствами запечатлеть «дух времени», передать сущность происходящих событий. Зачинатели советской прозы шли нехоженными путями в искусстве художественного познания новой действительности и на разных путях искали ответы на вопросы, поставленные жизнью.

Эта история поисков представляла собой сложный процесс борьбы противоположных тенденций в литературе, процесс, при изучении которого необходимо видеть черты, определяющие прогрессивное, ведущее начало.

Наше литературоведение призвано показать, как в начале 20-х годов рождался и укреплялся роман нового типа, роман новаторский, с новым содержанием, ищущий соответствующих форм для этого содержания.

А между тем ранняя весна советского романа — 1921—1922 годы — нередко изображается или как период «безроманья», или как господство модернистского романа А. Белого, Б. Пильняка, Е. Замятина и др. Первым же классическим полновесным советским романом, определившим поражение модернизма, общепризнан «Железный поток» А. Серафимовича. При более внимательном и объективном взгляде на литературу начала 20-х годов нетрудно убедиться, что «Железный поток» (опубликованный в апреле 1924 года) явился в какой-то мере результатом уже накопленного опыта других писателей, что есть произведения, которые позволяют дать яркие, выгодные для советской литературы противопоставления модернистскому роману уже в 1921 году.

В том году, когда А. С. Серафимович начал писать «Железный поток» («Начал я писать «Железный поток» в 1921 году, а в 1924 году он вышел из печати»¹), в Иркутске уже была опубликована книга Владимира Зазубрина «Два мира».

Так же, как Серафимович «создал в своем воображении картину движения» железного потока из рассказов участников похода таманской армии, Зазубрин положил в основу своего произведения рассказы партизан Тасеевского фронта о зверствах красильниковцев, всенарод-

¹ Цитирую по примечаниям к избранным произведениям А. С. Серафимовича. Изд. «Молодая гвардия», 1953, стр. 447.

ном возмущении, героической истории Тасеевской таежной республики и свои личные впечатления свидетеля и участника разгрома колчаковщины в Сибири.

Стремясь согласовать ритм своего произведения с сердцебиением эпохи, с темпом тех жизненных процессов, которые вели к революционному преобразованию жизни. Зазубрин искал и нашел те художественные решения и средства, которые могли создать реальную во времени, в исторической атмосфере картину борьбы двух миров. О практическом значении этой «жуткой книги родов революции» хорошо сказал в свое время Ф. И. Тихменев: «Как глубоко верное отображение колчаковщины, она на 100% выполнила и выполнит для него свою историческую и социальную роль»²).

Нет необходимости приводить здесь письмо А. В. Луначарского автору, где он выражает свое удовлетворение «чрезвычайно удавшимся»³ произведением, высокую оценку, данную книге А. М. Горьким, который поставил имя Зазубрина в одном ряду с именем Вс. Иванова, А. Фадеева, Ю. Либединского, молодого Шолохова⁴, отзыв В. И. Ленина о «хорошей, нужной книге»⁵, воспоминания Б. Лавренева о том, как в 1921 году «был до дыр зачитан... первый (кстати, незаслуженно забытый) советский роман»⁶, и многие другие документы, бесспорно утверждающие незаурядность, талантливость, ценность «Двух миров».

В течение 20 лет, с 1937 по 1957 год, имя Зазубрина в литературе не упоминалось. В немногочисленных работах о его творчестве, вышедших в последние годы, разгорелся спор о жанре «Двух миров» в свете оценки, данной книге «Два мира» В. И. Лениным: «Очень страшная, жуткая книга; конечно, не роман, но хорошая, нужная книга»⁷.

В. Трушкин пишет, что «Два мира», названные автором романом, по существу не укладываются в традиционное представление о романе... Книга В. Зазубрина скорее своеобразная хроника, где развитие действия соотносено с развитием больших исторических событий в их календарной последовательности»⁸.

По мнению Л. Баландина, «Два мира» можно назвать романом-эпопеей.

Полемизируя с ним, Э. Г. Шик определяет жанр «Двух миров» как социально-исторический роман и считает, что В. И. Ленин словами «конечно, не роман» скорее всего хотел подчеркнуть художественное несовершенство произведения, несмотря на его большую политическую значимость»⁹), и что жанр, как форма, вряд ли кого интересовал в 1921 году. Примерно так же понимает отзыв В. И. Ленина М. Кузнецов. В статье «Пути развития современного романа» он пишет: «Ленин отказывал в звании романа книге, где был живой, правдивый, политически очень нужный рассказ о колчаковщине»¹⁰. И хотя сам автор статьи считает, что «Два мира» куда более роман, чем иные современ-

² Ф. Тихменев. О литературных «зазубринках» В. Зазубрина. «Сибирские огни». 1928, № 2, стр. 216.

³ В. Зазубрин. «Два мира», Новосибирск, 1928, стр. 7—8.

⁴ Предисловие М. Горького к книге «Два мира». Библиотека сибирского романа. Новосибирск, 1959, стр. 18.

⁵ Там же.

⁶ «Литературная газета», 1957, 12 октября, № 126.

⁷ Предисловие М. Горького к книге «Два мира». Библиотека сибирского романа. Новосибирск, 1959, стр. 18.

⁸ В. Трушкин. Литературные портреты, Иркутск, 1961, стр. 187.

⁹ Э. Г. Шик. Народ в романе В. Я. Зазубрина «Два мира» «Ученые записки» Омского пединститута, выпуск 17, Омск, 1962, стр. 6.

¹⁰ М. Кузнецов. Пути современного романа. Сборник «Пути развития современного советского романа». М., 1961, стр. 25.

ные, вялые событиеописания»¹¹, он не берет его во внимание в своем исследовании, а слова Ленина приводит как предупреждение о том, чтобы «лишний раз задуматься, прежде чем называть романом то, что находится лишь в троюродном родстве с художественной литературой»¹².

Н. И. Никулина вкладывает в замечание В. И. Ленина «конечно, не роман» следующий смысл: книга В. Зазубрина «не претендовала на художественное обобщение материала»¹³ и не несла в себе открытия нового.

Никак нельзя согласиться с подобным истолкованием ленинского отзыва о книге. На чем основывают эти исследователи свое убеждение, что в устах Ленина слово «роман» имело оттенок наградности и звучало как «высокохудожественный»? М. Кузнецов так и пишет: «Ленин отказывал в звании романа книге» Зазубрина. Разве роман это особый художественно совершенный жанр, это «звание», которого удостоиваются особо заслуженные книги? Разве нужно доказывать, что произведения разных жанров могут быть по-своему совершенными и несовершенными? Допущенное же Н. И. Никулиной странное сближение «Двух миров» с рядом любовно-семейных современных романов типа «Елена» Кс. Львовой и ему подобных, неудача которых заключается «в полном отсутствии высокой поэтической мысли, а следовательно и хорошего плодотворного замысла»¹⁴, — можно принять только как недоразумение.

А между тем у Ленина все ясно: «Очень страшная, жуткая книга; конечно, не роман, но **хорошая, нужная** (разрядка моя.— Р. К.) книга».

Стоит вспомнить рассказ Горького о том, как, говоря о недостатках книги «Мать», Ленин похвалил Горького за то, что он поспешил с написанием «нужной», «своевременной» книги и как этот «единственный, но крайне ценный» для него комплимент окрылил писателя¹⁵.

Вряд ли Ленин назвал бы «хорошей», «нужной» книгу, если б она того не заслуживала и по художественным своим достоинствам. И слова Ленина о книге Зазубрина «конечно, не роман» мы понимаем не как «троюродное родство с художественной литературой», а как указание на жанровое своеобразие «Двух миров», на новаторство в области жанра.

Гений своей эпохи, Ленин чутко улавливал новое и в то же время умел отодвигать рассматриваемые вещи в их историческую перспективу. В 1921 году книга «Два мира» была не «страшней» тех ужасов, через которые прошел народ. Но с точки зрения даже ближайшего будущего, с точки зрения светлого социалистического мира, эта книга «очень страшная, жуткая».

Один из читателей в 1927 году верно заметил: «В книге Зазубрина все существенное. Ежели ее прочитать через 50 лет, то она тогда еще жутче покажется»...¹⁶.

А для своего времени, несмотря на недостатки, эта книга была хорошей, нужной и, безусловно, новаторской по форме и по содержанию. Мы считаем, что «Два мира» — это первый и один из удачных

¹¹ Там же.

¹² Там же. Существенно изменилось отношение ученого к книге Зазубрина в монографии «Советский роман», М., 1963, но толкование ленинского отзыва остается прежним.

¹³ Н. И. Никулина. Что такое социалистический реализм, Л., 1961, стр. 30.

¹⁴ Там же.

¹⁵ М. Горький. Собр. соч. в 30 томах, том 17, М., 1953, стр. 7.

¹⁶ Стенограмма обсуждения в 1927 г. романа В. Зазубрина «Два мира» крестьянами — членами сельскохозяйственной коммуны «Майское утро». Библиотека сибирского романа, Новосибирск, 1959, т. V, стр. 336.

опытов создания советской народной эпопеи, литературного жанра, рожденного революцией.

Именно в этом ее качестве в данной статье делается попытка выявить жанровое своеобразие книги, в частности, попытка проследить развитие многопланового сюжета эпопеи в органическом взаимодействии с композицией и образами. Трудность этой задачи усугубляется тем, что нашим литературоведением почти не разработаны вопросы теории и специфики жанра советской эпопеи.

Писатель, приступая к художественному воплощению своего творческого замысла, сталкивается непосредственно с проблемой жанра. Жанровая форма произведения не безразлична к содержанию, это форма активная, позволяющая художнику найти наиболее действенные средства выражения его творческого замысла, волнующих его идей и тем. Взглянув на это в историческом плане, нетрудно убедиться, что в связи с определенными запросами времени возникает особенная потребность в определенном охвате жизни и начинает первенствовать определенный жанр. Так, например, историко-литературный процесс показывает, что переломные моменты в историческом развитии народа, эпохи больших социальных сдвигов и преобразований общества, когда приходят в движение массы и по-хозяйски распоряжаются в делах истории, отражает прежде всего эпопея. Именно такова жанровая природа многих произведений советской литературы начала 20-х годов (в работах Кузнецова они названы «событийными романами»), в частности, первого из них по времени — произведения Зазубрина «Два мира».

Тяготение к эпичности, к широкому охвату действительности определяется особенностями художественного видения, или, используя верное выражение Г. Белой, «созвучием в типе художественного мышления»¹⁷ писателей на определенном этапе историко-литературного процесса.

Не случайными были замыслы больших панорамных полотен в начале 20-х годов: Серафимович работал над трилогией под названием «Борьба», I-й частью которой явился «Железный поток»; Артём Веселый — над эпопеей «Россия, кровью умытая», Ю. Либединский, работавший в основном в жанре повести, вспоминал позднее: «У меня было желание написать эпопею и, объявив ею три года революции..., разослать героев по всему Союзу. Но в результате у меня все как-то расплывалось»¹⁸. Как трилогия, под названием «За землю чистую», первоначально задумана и книга Зазубрина («Два мира» — I часть; отрывки из II и III ч. напечатаны в «Сибирских огнях», 1922 год, № 3, № 5).

Период 20-х годов характеризуется в истории жанра романа-эпопеи противоборством и взаимодействием различных факторов, что определяло весьма сложный и противоречивый процесс его развития. И только последовательный анализ наиболее характерных и талантливых произведений той поры может дать полное представление о закономерностях становления и развития этого жанра.

Процесс поисков и находок новых решений состоит из сложного переплетения предшествующего опыта литературы, личных наблюдений, знаний и убеждений писателя с его представлением о читателе, к которому он обращается.

¹⁷ Г. Белая. Движение формы. В книге «Пути развития современного советского романа», А. Н. СССР, 1961, стр. 102.

¹⁸ Ю. Либединский. Как я работал над «Неделями», «Литературная учеба», 1930, № 2.

Поставив перед собой задачу «дать красноармейской массе просто и понятно написанную вещь о борьбе «двух миров» и использовать агитационную мощь художественного слова»¹⁹, Зазубрин отступил от важнейшего эстетического канона романа, освещенного вековой традицией. Эта традиция предполагает развитие сюжета на основе социальной или любовной интриги персонажей, определяющей связи и отношения главных героев произведения. Зазубрин внес новое в поэтику эпического сюжета: у него сквозной сюжетной «интригой», осуществляющей единство его идейно-художественной системы, является движение народа-борца в процессе крушения «белого» и торжества «красного» миров.

Он нашел свои композиционные средства сочетания в едином сюжете судьбы народной и человеческой, изображения действия масс и отдельной человеческой личности, как ее частицы.

Композиция его книги подчинена главной цели — раскрытию смысла событий, диалектики процесса борьбы «двух миров».

308 страниц романа составлены из 39 глав, каждая из которых — законченная и цельная новелла со своим названием и «внутренним» сюжетом. И каждая из них своеобразно «вписывается» в общую панораму книги. Ни одну нельзя опустить, их нельзя переставить местами, т. к. они цепко связаны между собой внутренней, сквозной идеей, составляющей пафос всего произведения, сцементированы единым сюжетом.

Нельзя согласиться с одним из первых исследователей творчества Зазубрина В. Трушкиным, когда он говорит: «Напрасно мы стали бы здесь искать сюжетные линии в их развитии, художественную разработку тех или иных характеров в нашем обычном представлении»²⁰. По-видимому, «обычное представление» в данном случае ограничивается представлением о чисто романическом сюжете. Но эпопея тем и отличается от «обычного» романа, что в ней основной сюжетной структуры является история народа, взятая в периоды массовых движений, в борьбе за прогрессивные исторические идеалы, вдохновляющие миллионы.

Единый сюжет, в соответствии с контрастным изображением лагеря революции и лагеря контрреволюции, тесно переплетает две основные сюжетные линии эпопеи, развивая их в обратной зависимости (эта особенность развития сюжета «Двух миров» верно определена в статье Э. Г. Шик «Народ в романе В. Зазубрина «Два мира»»²¹).

I-я глава «Коготь» вводит читателя в самую гущу кровавых событий колчаковщины в Сибири, и в то же время она — экспозиция и завязка в композиционном плане. Небольшой отряд партизан, деловитый, спокойный, вооруженный чем придется и стреляющий гвоздями и толченым чугуном, — это начало восходящей сюжетной линии эпопеи.

«Коготь» — «хищный росчерк начальной буквы фамилии диктатора» (стр. 34), который «вонзился в мозг, раздирающей острой болью наполнил оскорбленное тело» (стр. 34) обезумевшей от издевательств левушки-учительницы, «проколол ей череп, проткнул потолок, крышу школы, остроконечной дугой седого дыма загнул над селом», подожженным карателями, — начало 2-й, нисходящей сюжетной линии.

Коготь колчаковщины, вонзившийся в тело народа, вызвал бурную реакцию — жгучая ненависть подняла народ на смертельную борьбу

¹⁹ Зазубрин. Предисловие ко 2-му изданию «Два мира». Библиотека сибирского романа. Новосибирск, 1959, стр. 19.

Далее все ссылки на это издание даются прямо в тексте.

²⁰ В. Трушкин. Литературные портреты. Иркутск, 1961, стр. 187.

²¹ Э. Г. Шик. Народ в романе Зазубрина «Два мира», Ученые записки Омского пединститута, вып. 17, Омск, 1962, стр. 3—27.

против белогвардейщины за советскую власть. «Испытав бесконечные насилия, порку, грабежи от офицеров, сынков помещиков и капиталистов, уральские рабочие и сибирские крестьяне помогли нашей Красной Армии побить Колчака», — писал В. И. Ленин²². «Колчаку пришлось распределить свои силы иначе, чем он предполагал»²³.

Развертывая действие как цепь подлинных событий, данных в хронологической последовательности, охваченных с возможно большей полнотой, автор постепенно усложняет сюжет новыми линиями.

Так первая, указанная выше сюжетная линия в свою очередь делится на две: на изображение борьбы сибирских партизан с карателями атамана Красильникова и на эпизоды победоносной борьбы Красной Армии с армией Колчака, 2-я, нисходящая, на изображение гибели карательного отряда полковника Орлова, вкупе с союзниками «искоренявшего большевизм» в крестьянских селах Широком, Медвесьем, Пчелине, и на историю заката колчаковской армии, показанную через судьбы офицеров, выпускников Иркутского военного училища. Разветвление сюжета по этому принципу можно проследить и дальше, вплоть до изображения раскола на два непримиримо враждебных лагеря в одной семье (глава «Сын на отца»).

Разделив таким образом «население» книги на два враждебных мира, автор прослеживает судьбу каждого до композиционной развязки, расстрела диктатора в Иркутске и торжества нового мира, когда «красное победило». По белой России забили красные ручки. Тонкими струйками бежали они по проселкам, в реки сливались на больших дорогах, шумели и хлестали половодьем на трактах, на железной линии» (стр. 310).

В целом сюжет разворачивается, как движущаяся многоплановая **панорама событий**, охвативших в 1919 году всю Сибирь, от Урала до Иркутска, панорама, населенная многомиллионной человеческой массой.

Многоплановость ее не только в том, что здесь тесно переплетены многочисленные линии и герои, но и в том, что Зазубрин самую жизнь берет во многих планах — от изображения индивидуальных судеб, как они сложились в огневые годы у отдельных участников событий, до изображения крупных масштабных полотен из истории гражданской войны в Сибири.

Богатый материал, которым располагал автор, строго организован во времени и месте действия, гармонически включен в продуманное композиционное целое.

Охватывая события в сравнительно небольшой период времени (с лета 1918 до начала 1920 г.), автор воссоздает картину гражданской войны на всей огромной территории Сибири. Как это ему удалось? Действие книги сосредоточено на двух решающих участках борьбы за Советскую власть в Сибири: 1) на западе, в районе Иртыша и Тобола, где была окончательно сломлена армия Колчака и откуда она начала свое паническое бегство на Восток и 2) в центре Сибири, где партизанами Таежного повстанческого района были уничтожены карательно-атамановские банды и создана Таёжная Советская Федеративная Социалистическая Республика.

Но эти две территориально отдаленные сферы не изолированы, они тесно связаны идейно — общностью революционного единства повсеместной борьбы, и композиционно — в начале книги поездкой на фронт

²² В. И. Ленин. Собр. соч., 4-е изд., т. 30, стр. 51.

²³ Там же, стр. 59.

молодых офицеров из Иркутска через Тайшет, Новониколаевск, Омск, что дало возможность показать Сибирь, где хозяйничали чехи, поляки, румыны, а затем последовательным изображением обратного их пути в потоке стремительно откатывающейся на Восток лавины беженцев и остатков разбитой, деморализованной армии незадачливого диктатора.

Революционное красное половодье, затопив всю Сибирь, выплеснуло обломки старого мира. Действие книги заканчивается в городе, занятом партизанами, куда «приплелись Н-цы с длинной кишкой подвод» и «равнодушные ко всему без сопротивления положили оружие» (стр. 311), где в звуках ликующего гимна революции встретились победители-партизаны с частями Красной Армии, прошедшей почти три тысячи верст «без отдыха, без поражений» (стр. 311).

Такая архитектура произведения позволила ввести в действие огромные человеческие массы, охватить действительность шире и свободнее, чем в обычном романе, сгруппировать все события и образы вокруг героя-народа и вместе с тем создать многогранный образ этого героя. Вот, например, крестьянская масса в начале книги. Небольшая часть крестьян поднялась с оружием в руках на истребление своих врагов, организуясь в партизанские отряды. Большая же часть, не получив еще сполна уроков колчаковщины, плакала и молилась, занимала в борьбе двух миров пассивную позицию. В начале книги толпа крестьян — бессильная жертва насилия и грабежа.

«Красные языки хищного зверя лизали Широкое. Черный дым затянул все улицы, с треском обрушивались постройки. Скот ревел, мычал, метался в пылающих дворах... Крестьяне огромной толпой со стоном и слезами топтались беспомощно за селом. Женщины и дети громко плакали» (стр. 44).

Каждый крестьянин испытывает чувства бессилия, жгучей ненависти, каждый из них проходит по-своему «школу» колчаковщины, но все вместе — одинаково. Поэтому образ толпы автор олицетворяет в образе единого существа: «Лица вытянулись. Глаза резко обозначились сотнями черных больших точек на бледно-сером лице толпы. Безотчетный смертельный страх колыхнул массу» (стр. 47).

«Многочисленная пестрая масса женщин, детей и мужчин потемнела, с плачем и стоном опустилась на колени. Платочки, шапки, фуражки закачались на минуту и остановились. Площадь снова стала мертвой, тихой. После кровавой, изуверской расправы над ней, «пестрая толпа с болью еле встала, зашаталась. Мертвых было сорок девять. Окровавленных шестьдесят. Но были выпороты все. Уничтожены, растоптаны» (стр. 50).

Испытав на себе «тяжкий опыт кровопускания», сибирские рабочие и крестьяне, по словам Ленина, получили хороший урок. «Этот опыт — лучший учитель большевизма для рабочих и крестьян. После него трудящиеся массы поймут, что середины нет. Нет иного выбора: либо власть рабочих и крестьян — власть Советов, либо власть капиталистов и помещиков»²⁴.

Могучая народная сила, пробудившаяся под молотом колчаковщины, показана в превосходной массовой сцене партизанского собрания (глава «Все пойдем»).

В ответ на вопросы Мотыгина:

«— А мож, есть промеж нас, товарищи, трусы? Мож кому бела власть лучше кажется? — темнота загрозотала:

²⁴ В. И. Ленин. Собр. соч., 4-е изд., т. 30, стр. 5.

— Не дело говоришь, Мотыгин. Говори, да не завирайся! Бела власть! Широкое спалили! Дочку изнасиловали! Нас разорили! Попадью с ребенком зарубили! Жену прикололи. Все Медвежье перепорол! Девоч всех опозорили! Ни старому, ни малому от них пощады нет! Бела власть! Бела власть! Грабёж! Убийство! Хуже старого режима! Где жить будем! Жить как? Уничтожить! Уничтожить гадов! Шомполами порют. Вешают! Уничтожить всех до единого! Пощады никому не давать! Уничтожить! Уничтожить! Уничтожить! Все пойдем!

Винтовки стучали тяжелыми прикладами. Пол и парты скрипели» (стр. 71).

Теперь перед нами народ-мститель, принимающий клятву «не выпускать из рук оружия, пока не будет уничтожен последний из этих гадов». «Черные руки трясли винтовками, шомполками и берданками

— Клянемся! — кое-кто поднимал пальцы, сложенные как для присяги.

— Клянемся!

Сердца слились в один огненный комок. Зубы заскрипели.

— Наступать надо! Нечего дожидаться! Вперед! Бить их гадов! Наступать! Чего ждать? Наступать! Наступать!» (стр. 73).

Народный порыв к отмщению показан в «Двух мирах» не как стихийный процесс. Ничего похожего на партизанскую вольницу Вс. Иванова или Арт. Веселого нет у Зазубрина. Автор, не нарушая впечатления всенародности, массовости партизанского движения, сумел показать решающую, организующую роль рабочих (шахтер Мотыгин — командир батальона, затем командующий фронтом Таежной республики), партизанских командиров из крестьян (Григорий Жарков, Силантьев и др.), опытных политических руководителей — коммунистов (Суровцев, руководитель Военно-Революционного районного штаба, организатор Таежной республики).

Благодаря их большой, целеустремленной организаторской работе «красные партизаны от неорганизованных, разрозненных выступлений и набегов маленькими отрядами перешли к действиям крупными боевыми соединениями» (стр. 77), смогли выработать свою стратегию и тактику планомерного наступления на врага, освобождать целые районы и восстанавливать в них Советскую власть.

Показывая движение народа в период, когда решалась судьба революции, Зазубрин обращается к таким картинам из жизни сибирских партизан, в которых полнее всего проявился характер народа. Такие главы, как «Все пойдем», «Пиля-пиля», «Ага! Ага!», «Вилы» — это неповторимо живые и красочные массовые сцены, воссоздающие образ борющегося и побеждающего народа, народа — хозяина своей страны, своего будущего.

В массовых сценах находит свое выражение народность и эпичность сюжета «Двух миров», они служат важнейшим средством развития действия, живописания исторических событий и персонажей — реальных и вымышленных. В изображении партизанской сибирской были Зазубрин проявил себя как художник, идущий к созданию эпоса.

Массовые эпические сцены также наглядно, зримо передают закономерности хода событий на фронте борьбы Красной Армии с армией Колчака. Движению огромных солдатских масс, их столкновениям на полях сражений целиком посвящены яркие выразительные главы «Долой войну!», «Сын на отца», «Почему они злятся?», «Яркие лоскутки», «Покатались вниз».

Движущаяся, метущаяся, борющаяся людская масса у Зазубрина выступает как «многоголосый хор революционного народа»²⁵, как

могучая симфония гражданской войны. Но его масса многогранна и не безлика. Автор сумел увидеть и подать резко, не смягчая и не сглаживая, противоречивые факторы жизни. В общей массе крестьянства были и такие, в которых все человеческие чувства побеждены животным страхом, запуганные карателями «до последней степени, до потери рассудка и здравого смысла» (стр. 143). Эту «последнюю степень» омерзительного страха автор показал в главе «Всеми миру или тебе?» на примере мужиков деревни Черемшановки, которые с крестьянской обстоятельностью, деловитостью закопали в могилу живым своего раненого односельчанина Петра Непомнящих.

Среди «Красных комиссаров» были и такие, которые «принялись насаждать социализм с револьвером и нагайкой в руках, а плоды земные распределяли так, что было заметно, как пухли от них комиссарские карманы» (стр. 89). В результате деятельности этих «уголовных преступников, проходимцев, пролезших к власти» и выдающих себя «за подлинных сеятелей большевизма» (стр. 272) в армии Колчака оказалась N-ская дивизия рабочих-добровольцев, сражающихся под красным знаменем против Советской власти.

Глубоко партийное художественное живописание подобных драматических коллизий — также одна из сильных сторон книги Зазубрина.

Горячий поток самой жизни бурлит на страницах «Двух миров». Достойна удивления та плотность населения, которой достиг автор. В его книге 300 с лишним действующих лиц, которые так или иначе проявились в индивидуальном плане, но часто автор создает впечатление многолюдности, оперируя только обобщенными, собирательными понятиями: «Тут шли каппелевцы, ижевцы, уфимцы, действовавшие в последнее время на левом фланге армии; с ними в одном потоке откатывались воткинцы, оперировавшие ранее на правом фланге, тут был и какой-то степной корпус, и прифронтовые полки, и тыловые части, управления, учреждения, эвакуировавшиеся за недостатком вагонов на лошадях, тут же отходили только что прибывшие на фронт добровольческие дружины святого креста и полумесяца, бежали и жалкие остатки сибирских дивизий, таявшие с каждым днем, так как солдаты — сибиряки отходили только до родных сел, где и оставались».

К отступавшей массе военных примешивались волны беженцев, ехавших с войсками на Восток. Казенные фургоны, орудия, зарядные ящики, сани, кошевки, телеги, верховые лошади, солдаты, офицеры, женщины, дети, чиновники гражданских учреждений, полки кавалерии, гурты скота, обозы подводчиков — местных жителей, казацки части — все смешалось в одну массу и в хаотическом беспорядке стремительно откатывалось на Восток» (стр. 195).

Такое перечисление необходимо автору, чтобы, перемещая затем фокус с крупного плана на общий, дать картину отступления колчаковцев в целом. «Широкой черной лентой ползла волна отступающих, пожирая и уничтожая все на своем пути. На десятки верст вправо и влево от железной дороги, по главному тракту и небольшим проселочным дорогам, деревни, села, заимки, города были битком набиты белыми» (там же).

Этот прием изображения крупным и общим планом часто используется автором. Писатель как бы видит происходящее с разных позиций, непосредственно, как участник и на некоторой дистанции — как бы со стороны. Но в том и другом случае — автор не равнодушный сви-

²⁵ М. Чарный. «Артем Веселый». М., Изд. «Советский писатель». 1960, стр. 29.

детель, а страстный публицист, пишущий «с любовью и благодарностью к тем героям, которые шагали в первых рядах бойцов за Советскую власть, за великое дело коммунизма»²⁶).

Одной из специфических особенностей эпопеи, отличающей ее от романа, является единство образного познания жизни и публицистического осмысления ее.

Талант автора «Двух миров» в силу личных его качеств и его места в борьбе проявился, прежде всего, как талант публициста. «Политработник и художник не всегда были в ладу. Часто политработник брал верх, — художественная сторона от этого страдала», — писал Зазубрин в «Предисловии ко 2-му изданию».

И все же, художественно осмысливая материал гражданской войны, он сумел передать в образной системе книги богатство человеческих характеров, проникнуть в человеческие сердца и души, раскрыть конфликты и драмы социальные и душевные, которые, кстати сказать, в период социальных войн настолько взаимосвязаны, что говорить о них порознь нельзя.

Несомненно, что закон о выявлении типического через индивидуальное и тогда оставался одним из важнейших законов искусства. Но надо понять также, что возможности его применения ограничены и своеобразны в произведениях, где объектом изображения были грандиозные события, небывалое движение масс.

В советской эпопее 20-х годов индивидуализация имеет свои особенности, общность которых можно установить на примере «Двух миров», «Падения Дaira», «Железного потока», а именно — она подчинена основной художественной задаче показать того или иного героя прежде всего как **частицу** определенной социальной силы.

Г. Белая в статье «Движение формы»²⁷, приводя слова Серафимовича: «В сущности говоря, персонажи «Железного потока» мало разработаны. У них оттенены только ударные стороны», справедливо считает, что для Серафимовича «мало» не значит «плохо», так как позднее сам писатель приходил к выводу, что его характеры изображены сравнительно неплохо, местами довольно выпукло».

А. М. А. Шолохов пишет, что в «Железном потоке» «блистательно описаны первые люди революции»²⁸.

Да, для романа персонажи «Железного потока» мало разработаны, но для эпопеи — блистательно. Это говорит о том, что в разных видах и жанрах литературы, при разных художественных задачах индивидуализация осуществляется очень и очень по-разному.

Эпопейность «Двух миров» определила характер обрисовки огромного числа персонажей: автор избегает бытовой детализации, пространной психологической характеристики, не задерживается долго на душевных движениях своих героев. Элементы описательности сведены до минимума. Обнажение социальной сущности через поступки и реплики героев в наиболее драматические моменты — вот основа резкого впечатляющего рисунка отдельной личности у Зазубрина. Не случайно критик В. Правдухин сравнивал его манеру письма с резкими «мазками-ударами» репинской живописи. Вот доброволец-каратель Костя Жестиков. Белочехи дико расправляются с семьей крестьянина Кузьмы Незнамова, у которого в подполье нашли заржавленную берданку.

²⁶ М. Шолохов. «Дорогое имя». Литературная газета, 1963, № 10, 22 января.

²⁷ Сб. «Пути развития современного советского романа», стр. 108.

²⁸ М. Шолохов. «Дорогое имя». Литературная газета, 1963, № 10.

Избитого, «обессилевшего Кузьму подвели к журавцу, надели на шею петлю. Костя Жестиков, случайно бывший во дворе, подбежал к виселице.

— Стойте, господа, я провожу его на тот свет.

Доброволец прыгнул на спину Незнамову, ухватился за шею. Чехи со смехом быстро подняли обоих на воздух... Жестиков, повернув к зрителям покрасневшее от напряжения лицо, кричал:

— Последний крик моды, господа, танец повешенного. Спешите видеть, господа» (стр. 80—81).

Даже если бы это было единственное появление Жестикова на страницах книги — он уже ясен как тип.

Минимумом художественных средств Зазубрин впечатывает в память читателя типы человекоподобных зверей. После боя партизаны вынуждены были спешно отступить, опасаясь окружения, не успели похоронить убитых. Красильниковцы вошли в село. «Толстый полупьяный поручик Нагибин брезгливо морщился и, широко растопырив ноги, разглядывал убитых. Заметил детей, жену и сына Жаркова.

— Со щенятами, значит. Всех угробили. Правильно, поручик Громов. О до б р я ю» (стр. 27).

Вот это не глядел, а «разглядывал» и не просто остановился, а по-любительски «широко растопырив ноги», уже создает тип садиста, циника, который при виде самого трагического — «маленьких личиков детских трупиков» — не ищет других слов, как «со щенятами». В его оценке убийство стариков и женщин — нормальное явление, а «со щенятами» — особая доблесть.

А вот впервые появляется перед читателем другой «победитель» — «дворянин, воспитанник кадетского корпуса», полковник Орлов: «Белые, блестящие погоны полковника и кривая казачья шашка, вся в серебре отливала голубоватым светом. Высокая кобыла спокойно перебирала тонкими ногами, фыркала нежными, розовыми ноздрями, поводила ушами, косила глаза на кучу убитых. Орлов, слегка пригибаясь к луке, щекотал шпорой бок лошади, заставляя ее подойти ближе, **наступить на труп.**

— Дура, испугалась. Вот так боевой конь, — улыбаясь, обертывался полковник к адъютанту». (стр. 28).

Внешняя красивость освещенной лунным светом фигуры полковника на тонконогой лошади резко подчеркивает омерзительность его спокойной улыбки, его игривого настроения над страшной кучей человеческих трупов. «Боевой конь» значительно «человечнее» своего хозяина.

Так персонаж за персонажем, от эпизода к эпизоду, срастаясь, создают выразительный образ зловещей силы колчаковщины, боровшейся с молодой советской властью за Сибирь. В общей панораме этой борьбы не было необходимости всесторонне рисовать персонально самого Колчака. Его образ проявляется в восприятии читателя через его дела, документы, подписанные им, распоряжения, переданные в книге косвенно, например, в словах полковника Орлова: «Верховный правитель прав, говоря, что большевизм нужно выжечь каленым железом, как язву. Адмирал прав, давая нашему атаману полномочия спалить, стереть с лица земли, в случае надобности, всю эту губернию» (стр. 44); он неотделим от фигур Орлова, Мотовилова, Красильникова, Нагибина, корнета Полозова, Жестикова и других представителей враждебного лагеря, несущего народу смерть или рабство.

Несколько выразительных идейно-художественных штрихов — портрет Колчака в сцене приема им молодых офицеров в Омске и лаконичная зарисовка «самого» в финале, когда он со своим поездом

задыхался в забитой до отказа стальной паутине дороги, бессильная «подачка», которую чехи собираются «бросить красным», когда конец его ясен всем и ему самому — дополняют образ колчаковщины и завершают индивидуальный облик верховного правителя.

Приемы типизации каждого отдельного персонажа у Зазубрина по исполнению различны, но в целом для них характерен общий принцип — обнажение социальной сущности путем преломления конкретных человеческих судеб в их отношении к происходящим событиям в отдельные, наиболее напряженные моменты.

Исключение из общей системы художественных приемов типизации составляют по существу два образа — Барановский и Мотовилов, особенно первый. Используя шутливое сравнение Фадеева художественного произведения с квартирой²⁹, можно сказать, что Барановский занимает в «Двух мирах» неоправданно большую жилищную площадь. Тщательно, всесторонне разработанный во всех своих проявлениях образ Барановского в качестве одной из сюжетных линий связывает в книге многие эпизоды (18 глав), и благодаря ему эпопея «Два мира» получает сходство с романом. Сюжет этих 18 глав складывается и развивается как история его личности, связей, отношений и конфликтов человеческих характеров на фоне гражданской войны в Сибири.

В целом получилось так, что общая сюжетно-композиционная структура эпопеи как бы органически вобрала в себя традиционную романтическую линию с главным героем — личностью.

В связи с этим заметно выступает и другая особенность в художественном анализе жизни «Двух миров», отразившаяся на сюжетно-композиционной структуре: автору лучше удались типы старого мира. Это вполне понятно, так как отношение к старым порядкам, к прежней жизни и типическим ее проявлениям дошло до полной определенности. В силу этой определенности и богатого опыта литературных традиций в изображении человека и проявились мастерство психологического анализа четкость, сочность, убедительность образов Барановского, Мотовилова, Рагимова и других.

Объективно значительно более трудной была задача разглядеть отчетливо то новое в характере современника, что существовало тогда главным образом в виде отдельных тенденций и проблесков. Путь решения трудной и сложной проблемы взаимоотношения событий и нового человека, массы и личности, народа и героя — это творческий поиск талантливого художника, шедшего по верной дороге познания марксистско-ленинского представления о мире.

Зазубрин первый попытался создать художественную панораму гражданской войны, показать победу советской власти в Сибири и то, какой ценой далась народу эта победа. «А такое право первородства связано в литературе с дополнительными трудностями, возникающими перед писателем, раньше других, оступаясь, идущим по непроторенному пути»³⁰.

Там, где он шел своим путем, он создавал новый жанр советской героической эпопеи. О новаторском замысле говорит уже и само посвящение книги.

Там, где он сворачивал на протоптанные тропинки, он следовал традиционному жанру романа. Так что не только содержание книги составила борьба «двух миров», но и жанровое ее своеобразие определили в основном два фактора — литературная традиция и творческий

²⁹ А. Фадеев. За 30 лет. М., 1957, стр. 931—932.

³⁰ К. Симонов. Статьи на литературные темы. М., 1956, стр. 311.

поиск новой формы для воплощения нового, небывалого содержания. Специфической особенностью художественной формы книги Зазубрина является жанровый синтез новой революционной эпопеи с элементами старого классического романа.

Новым было и то, что основным принципом композиции и стиля «Двух миров» автор избрал стремление к известной законченности каждой отдельной главы, каждый эпизод которой, каждый факт, положенный в его основу, он умел видеть в их глубокой исторической и социальной обусловленности.

Такая очерковоподобная организация материала преследовала определенную цель: автор имел в виду читателя, того простого труженика крестьянина и рабочего, партизана и красноармейца, о котором и для которого писал он свою книгу. Вполне вероятно, что именно ощущение присутствия читателя, того особенного читателя, каким был народ в первые годы советской власти, обусловило композиционное построение «Двух миров».

Автор как бы разделяет с читателем процесс восприятия и ищет тех художественных средств, которые наиболее кратким путем донесут его мысль до читателя.

Интересно, что критика и издательства называли и называют «Два мира» и романом, и хроникой, и книгой очерков, а сам Зазубрин после первого издания обозначал жанр «Двух миров» только словом «книга»³¹. В известной степени все это указывает на общее признание факта, что Зазубрин создал не роман, не повесть, т. е. не то, что имело свои узаконенные и в известной мере обязательные сюжетные, композиционные и иные признаки, а книгу, отвечающую требованиям нового времени и читателя.

Много позже в сходных условиях, а именно в годы Великой Отечественной войны, А. Т. Твардовский создавал свою «книгу про бойца» и объяснял ее своеобразие так: «Формой я был озабочен, но не той, какая мыслится вообще в отношении, скажем, жанра поэмы, а той, какая была нужна и постепенно в процессе работы угадывалась для этой собственно книги»³².

И еще: «А в смысле ее построения я мечтал о том, чтобы ее можно было читать с любой раскрытой страницы»³³.

Не пытаясь ни в коей мере сравнивать такие разные произведения, как «Два мира» и «Василий Теркин», нужно заметить, что оба они — убедительный пример того, что залогом успеха новаторских поисков и свершений для художника является соизмерение его мыслей и дел с мыслями и делами народа — борца, народа — читателя.

³¹ См. предисловие ко II и IV изданиям.

³² А. Твардовский. «Статьи и заметки о литературе». М., 1961, стр. 128.

³³ Там же, стр. 130.

С. С. ПАРАМОНОВ

«СИБИРСКИЕ ОГНИ» 20-х ГОДОВ О РУССКОЙ КЛАССИКЕ

История развития советской литературы учит, что вопрос об отношении к художественному наследию прошлого не является однозначным. Невозможно, раз определив свое отношение к классике, в последующем игнорировать ее: влияние ее будет сказываться на развитии нового искусства независимо от субъективных желаний кого бы то ни было. Этот факт есть просто следствие объективного характера законов развития искусства. Русская литература XIX века до настоящего времени оказывает плодотворное влияние на развитие советской литературы.

Вместе с тем отношение к искусству прошлого в первые годы советской власти было чрезвычайно сложным и противоречивым. Наше современное отношение к классике рождалось и развивалось в острой борьбе между различными литературными группировками. Эту борьбу не преминули использовать враждебные пролетариату классы. Буржуазная печать нередко выступала с «сенсационными» сообщениями о том, что большевики хотят упразднить или уже упразднили Толстого, Тургенева, Гончарова и даже Горького. Так борьба вокруг художественного наследия приобретала политическое звучание.

В 1917—1918 годах часть пролетарских поэтов (Е. Бражнев, В. Кириллов и др.), деятелей Пролеткульта, футуристы, те, кто не раз громко объявлял своим долгом создание новой пролетарской культуры, заняли непримиримую позицию по отношению к русской классике. Они квалифицировали все искусство прошлого как буржуазное искусство, характеризуя его самыми убийственными эпитетами, вроде «пошлого», «контрреволюционного», «преступного по происхождению», стараясь доказать, что искусство прошлого враждебно пролетарской культуре и вредно для ее развития. В 20-е годы классику продолжали прямо или косвенно отрицать конструктивисты и остатки богдановско-пролеткультовских нигилистов, из которых особенно упорными были С. Родов, Г. Лелевич, И. Вардин. Программная статья и статьи Н. Чужака, О. Брика, Б. Арватова в первом номере журнала «Левф» (март, 1923 г.) совершенно отчетливо характеризуют враждебное отношение футуристов-левовцев к классике. И среди пролетарских писателей, особенно среди рапповцев-напостовцев, немало было таких, которые, как Ю. Либединский, считали характерным признаком пролетарской культуры преодоление культуры прошлого¹.

¹ См. Ю. Либединский. Классовое и групповое. «На посту», 1924, № 4.

Все эти отрицатели классического наследия, из каких бы побуждений они не исходили, не могли понять, во-первых, что, отрицая классику, опыт прошлого искусства, без которого общество не может двигаться дальше в художественном развитии, они отбрасывают пролетариат, ставший теперь гегемоном общества, в отношении культуры в положение первобытного человека, которому надо начинать все сначала. Они не могли понять, во-вторых, что «если рассматривать какое угодно общественное явление в процессе его развития, то в нем всегда окажутся остатки прошлого, основы настоящего и зачатки будущего»². Отрицая классическую литературу, они отрицали и зачатки будущего в ней, т. е. отрицали корни пролетарской литературы, борцами за которую они нередко себя провозглашали.

Лучшие представители формировавшегося тогда пролетарского искусства (А. М. Горький, А. В. Луначарский, Д. А. Фурманов) глубоко понимали важную роль классического наследия в развитии новой культуры и звали молодых пролетарских поэтов учиться у классиков, использовать их выдающиеся достижения, развивать их лучшие традиции. Фурманов писал: «Это единственно верный путь сделаться значительным художником: с одной стороны изучать ленинизм, с другой — величайших художников слова»³.

Под влиянием этих писателей, а еще больше под давлением неоспоримых фактов воздействия классиков на советских писателей и даже на самих отрицателей, нигилистическое отношение к искусству прошлого у нас постепенно исчезало. Но такое отношение не только к русской, а и к мировой классике сохраняется в буржуазной литературе до настоящего времени. В борьбе против искусства социалистического реализма буржуазные идеологи пытаются дискредитировать искусство прошлого, ибо они не могут не видеть, как сильнейшие стороны его успешно развиваются в советском искусстве. Борьба за классическое наследие в наше время продолжается.

Оценка роли классического наследия и использование его достижений являются частью общего дела создания новой социалистической культуры. В связи с этим для истории и теории советской литературы представляет необходимый научный интерес изучение борьбы за художественное наследие прошлого, за его осмысление, за овладение лучшими традициями его. Особенно важно изучение этой борьбы в период 20-х годов, период формирования идейного единства советской литературы, период овладения советскими писателями основными принципами нового художественного метода.

Между тем у нас в науке о литературе нет еще исследований, в которых на конкретном материале литературных групп и организаций, художественных и теоретических журналов было бы показано действительное отношение советской литературы к классике, формирование этого отношения. Осмысление его в нашей науке, несмотря на обилие работ о традициях классики в советской литературе, до сих пор носит спорадический характер, характер эмпирического по преимуществу накопления фактов, что само по себе не дает системы. В этом смысле есть основание говорить, что теоретически, как цельную определенную теорию, мы еще не знаем своего отношения к классике.

Для изучения этого вопроса ценный материал дают «Сибирские огни», старейший советский литературно-художественный журнал, первый номер которого вышел в Новосибирске в марте 1922 года. Этот журнал, во многом не уступая центральному, был в 20-е годы лучшим

² В. И. Ленин. Полн. собр. соч., т. 1, стр. 181.

³ Сб. «О писательском труде». М., 1955, стр. 363.

представителем так называемых провинциальных журналов и дает нам характерную картину освоения и использования ими классики.

В последней книжке «Сибирских огней» за 1923 год была помещена к 40-летию со дня смерти И. С. Тургенева небольшая статья «Тургенев и мы». Автор статьи, подписанной инициалами Н. К., рассказав, что столетие со дня рождения Тургенева в тяжелый 1918 год было отмечено в России с особой любовью и вниманием и прошло «под определенным лозунгом возвращения к Тургеневу», приходит к выводу: «Надо пересмотреть Тургенева и свое отношение к нему. Если мы знаем, кто нам нужен, мы должны сказать и почему он нам нужен»⁴). Этот вывод имел для журнала определенное методологическое значение. Автор статьи высказывается за изучение классики и даже делает наброски основных линий пересмотра, которые охватывают не только вопросы общественной роли писателя («русское освободительное, позднее революционное движение и Тургенев в их взаимоотношении и взаимодействии»), но и вопросы специфики литературы («взаимоотношение жизни и искусства», «чутье художника и мужество публициста»). Автор совершенно естественно предполагает вести пересмотр творчества классиков с точки зрения условий пролетариата в его борьбе за социализм. И хотя статья «Тургенев и мы» не была программной, не выражала осознанно направления и целей журнала, все же по отношению к классике «Сибирские огни» стихийно следовали ее линии, потому что она более других выражала имеющую объективный характер общую тенденцию отношения искусства зарождавшегося к искусству прошлого.

Чтобы выяснить значение классики для развития советской литературы, авторы многих статей журнала пытались проникнуть в сущность классических произведений, определить те специфические свойства их, которые обуславливают их высокое эстетическое воздействие на читателя. На опыте классики авторы пытались решать целый ряд теоретических вопросов развития советской литературы.

В этом плане статьи журнала прежде всего отмечают как величайшее завоевание классики верность жизненной правде, реалистическое изображение мира. Но авторы статей видят реализм русской литературы не в «пресной точности изображения» фактов жизни, а в глубоком проникновении в сущность явлений и взаимоотношений между ними.

Л. Сейфуллина высоко ценит А. Н. Островского за то, что он в будничных делах и мелочах быта видит существенные черты характеров людей и образа жизни целых социальных групп. Она называет драматурга бытописателем, считая талантливое бытописание высшей формой литературного творчества и решительно отделяя его от бытописания как натуралистического копирования жизни: «Подлинный бытописатель, милостью таланта возведенный в этот сан, обладает не только внешней зоркостью, а остротой тайного духовного зрения», которое «дает ему возможность выделить из слепящего какофонией красок полотна жизни сгусток типичнейших ее черт, бросив мелочь подсобных — на заработок фотографу, бытописателю» («Сибирские огни», 1923, 1—2, 235). По мнению писательницы, А. Н. Островский и для нашего времени сохраняет живое значение благодаря этому глубоко правдивому изображению жизни в ее типичнейших чертах. Теперь, говорит она, когда «на сцену русской государственности пришел мужик... из темных недр старой царской деревни» и принес с собою нажитые в века рабства

⁴ «Сибирские огни», 1923, № 5—6, стр. 245. Впредь ссылки на «Сибирские огни» будут даны в тексте.

домостроевщину, суеверия, дикость,— теперь «нам близок, дорог и еще насущно необходим верный служитель суда Совестного с его неприкрашенной правдой» («Сибирские огни», 1923, 1—2, 238).

Характеризуя реализм Г. И. Успенского, С. Дурылин в рецензии на книгу о нем пишет: «В своих суждениях о деревне, в оценках ее настоящего (70—90 гг., XIX ст.) и предвидениях возможного будущего Успенский в своем художестве — неосознанный марксист», ибо «почти 50 лет назад Успенский умел уже разглядеть в деревне ожесточенную классовую борьбу» («Сибирские огни», 1930, 2, 125—126). Научно понять и объяснить процессы, происходившие в русской деревне после реформы 1861 года, можно было лишь с позиций марксизма. Однако Успенский как художник смог за фактами жизни увидеть глубинные явления, и в его произведениях нашли отражение начавшийся процесс дифференциации деревни и зачатки классовой борьбы между разорявшимся крестьянством и нарождавшимся кулачеством. Только в этом смысле, конечно, следует понимать характеристику Успенского как «неосознанного марксиста».

Правдивое изображение действительности в творчестве классиков было обусловлено глубоким знанием ими жизни России. Поэтому творчество их, а часто даже отдельные произведения воспринимались читателями как настоящие художественные открытия целых областей русской жизни. Мы помним, что Мамин-Сибиряк открыл русскому обществу новую страну — Урал, когда там победно шествовал капитализм; нам известен Островский как Колумб Замоскворечья; мы знаем, что до Толстого подлинного мужика в русской литературе не было. И разве нельзя сказать того же не меньше, если не больше, о Гоголе и Тургеневе, о Некрасове и Щедрина, о Чехове и Короленко?

Утверждению реализма в русской литературе теоретически сильно способствовал В. Г. Белинский. Провозглашение им в лице Гоголя «натуральной школы» талантливый советский критик В. П. Правдухин, работавший в 1922—1924 годах в «Сибирских огнях», считал «актом величайшей исторической важности» («Сибирские огни», 1923, 3, 191), определившим во многом пути и судьбы русской литературы.

Правда жизни — это был первый принцип творчества и гениальный завет русской классики, явившийся краеугольным камнем метода художественного творчества в советскую эпоху.

Изображение жизни в ее существенных чертах обусловило создание классиками художественных образов глубокого социально-психологического обобщения. Статьи «Сибирских огней» признавали главнейших персонажей классических произведений типическими образами. В. Правдухин писал, что Фонвизин «своим образом Митрофанушки дал нам, кроме обличения невежества, общероссийский тип духовного недоросля», а Грибоедов, «осудив крепостную Русь, дал общечеловеческие типы — проныры Загорецкого, стремительно-героического Чацкого, Дон-Кихота от интеллигенции болтуна Репетилова и, наконец, монументальный тип подлеца Молчалина» («Сибирские огни», 1922, 1, 143). Такими же типами критик считал художественные образы Гоголя, Толстого, Короленко и других классиков. Он пытался понять их сущность, их специфику как явлений художественного творчества. Типические образы, по его мнению, суть «концентрации жизни», «они реально почти немислимы... но в чем-то почти неуловимом... во многих живых и кровных нитях, которыми они связаны с жизнью, всеми чуемой,— во всем этом ощущается, что эти образы живые, художественные, человеческие образы» («Сибирские огни», 1923, 1—2, 207). В. Правдухин здесь еще далек от полного понимания соотношения общего и частного в типиче-

ском образе, но он верно чувствует, что, благодаря подчас незначительным конкретным черточкам, мелким частным деталям, «концентрации жизни» превращаются в живых людей и в этом органическом единстве, как он говорит, «наполняются для нас кровью непосредственного социального значения» (Там же).

Отмечая глубочайший реализм в произведениях классиков, статьи «Сибирских огней» в подавляющем большинстве верно и нередко тонко определяют своеобразие реализма в творчестве того или иного русского писателя.

Г. Вяткин высоко ценит в творчестве В. Г. Короленко тягу его героев к свету, к счастью. Он считает, что борьба писателя за свободу и счастье человека («человек создан для счастья, как птица для полета»), вера в лучшее будущее людей («и все-таки... впереди огни») окрашивают его произведения в светлые романтические тона, определяют жизнелюбивые устремления его героев. Вяткин называет Короленко «романтиком... идеалистом в лучшем значении этих слов» и корни этой особенности его творчества видит в личности писателя, «самого светлого и ясного, самого бодрого из всех писателей наших» («Сибирские огни», 1922, 1, 151). С Вяткиным согласен и В. Правдухин. Он также видит индивидуальное своеобразие реалистической поэтики Короленко в том «светлом идеализме», который писатель «несет в жизнь без всякой идеализации ее» и который, и по его мнению, «рождается от его общественно-здоровой личности, от его удивительно простой и мужественной гражданственности» («Сибирские огни», 1922, 2, 139—140). Эту высокую гражданскую доблесть и подлинный гуманизм Короленко, как качества «врожденные», отмечает и В. Крутовский («Сибирские огни», 1926, 3, 145). Однако здесь надо отметить, что, говоря об идеализме Короленко, Вяткин и Правдухин имеют в виду не идеалистические моменты в мировоззрении писателя, которые несомненно были у него, а ту субъективную романтическую струю, которая окрашивает творчество Короленко и выделяет его среди русских реалистов на грани XIX и XX веков.

В замечательной статье, отличающейся тонким анализом, М. Азадовский вскрывает особенность воспроизведения сибирского пейзажа у Короленко. У него человек, отмечает исследователь, дается как часть природы того края, где он живет: Тюлин нарисован в тонах ветлужского пейзажа, сибиряки — в суровых тонах своего края. Пейзаж, отчужденный от человека, не радует писателя. Без человека природа для него чеполна, угрюма. А сибирская природа иногда враждебна человеку. Именно потому, заключает М. Азадовский, она и подана писателем в угрюмых, серых, холодных тонах. И это также обнаруживает гуманизм Короленко, мечтавшего о гармонии человека и природы («Сибирские огни», 1927, 1, 143—152).

Выяснив, что целая серия романов Мамина-Сибиряка посвящена одной теме — развитию капитализма на Урале, П. Комаров видит своеобразие реализма этого писателя в том, что у него «органическая способность передать живо и увлекательно всю скрытую механику сложных социальных процессов», «поэтому его романы представляют своеобразный интерес для экономиста и социолога» («Сибирские огни», 1922, 4, 169—170). В связи с этим автор отмечает тяготение писателя к ярким фактам, сильным людям, выдающимся событиям. А рядом Комаров видит другую черту художника — окончание почти всех его произведений крахом, развалом предприятия, гибелью героев или иным выходом их из орбиты описываемой жизни, — черту, в которой проявилась, как утверждает в статье, мрачная философия Мамина-Сибиря-

ка, его пессимизм. Разумеется, не всё из этих утверждений может быть принято нами, но некоторые существенные черты реализма этого писателя Комаров вскрывает верно.

Особенно плодотворное значение для молодых советских писателей имела постановка В. Правдухиным на материале русской классики вопроса о роли мировоззрения в художественном творчестве. Говоря о трагедии Гоголя-художника, критик видит ее причину в том, что объективная значимость главных произведений писателя переросла субъективные цели, которые он ставил перед собой и которые обуславливались его общественно-политическими взглядами, отнюдь не передовыми для того времени. Великий сатирик был глубоко потрясен реакцией русской публики на «Ревизора»: «Что против меня уже решительно восстали теперь все сословия, я не смущаюсь этим, но как-то тягостно грустно, когда видишь против себя несправедливо восстановленных своих же соотечественников, которых от души любишь, когда видишь, как ложно, в каком неверном виде ими все принимается, частное принимается за общее, случай за правило!» — писал он М. П. Погодину⁵. Гоголь сам не понимал того, что он создал: картины из русской жизни, нарисованные им в «Ревизоре» и «Мертвых душах», были не случайными и частными, а типичными явлениями, выражавшими тенденцию исторического развития русского общества в то время — бюрократически-эксплуататорскую сущность монархического режима и самую реальную деградацию помещиков-крепостников как ведущего класса общества. И была по меньшей мере наивной попытка Гоголя, гениально давшего в художественных картинах основные черты русской жизни, оружием смеха изжить пороки и исправить нравы ее, обусловленные экономическими и политическими причинами. А вот известие о приезде настоящего ревизора и следующая за ним немая сцена в «Ревизоре», попытка дать тип образцового помещика во второй книге «Мертвых душ» говорят как раз о наличии монархистских и классовых иллюзий во взглядах сатирика. «Однако общество, — пишет В. Правдухин, — еще начиная с Белинского, расширило значение этих произведений до значения мировой, общечеловеческой сатиры, и Гоголь это трагически пережил» («Сибирские огни», 1922, I, 140).

Критик не без оснований утверждал, что судьбу Гоголя, хотя и в гораздо меньшей степени, испытали и другие русские писатели: «Так когда-то Островский, литературно и социально вполне законченная фигура, тщился остаться для истории цельным славянофилом. Однако Россия восприняла его по Добролюбову, а не по Ап. Григорьеву» («Сибирские огни», 1925, I, 205). Мы имеем теперь больше оснований утверждать подобное и в отношении Тургенева, Гончарова, Л. Толстого, которые в своих эстетических взглядах и художественных полотнах шли дальше, были прогрессивнее, чем в своих политических симпатиях или моральных убеждениях.

В. Правдухину не удалось решить до конца вопрос о роли мировоззрения в художественном творчестве, но он обратил внимание на этот урок из опыта русских классиков. А этот урок в 20-е годы, когда овладение марксистским мировоззрением было решающим условием перехода на позиции нового художественного метода, имел для советских писателей, в том числе и для писателей-сибиряков, значение чрезвычайной важности.

Но В. Правдухин на примере творчества Гоголя показал, что противоречия в мировоззрении писателя между политическими и эсте-

⁵ Сб. «Гоголь о литературе», ГИХЛ, 1952, стр. 97.

тическими убеждениями отражаются на его произведениях: они или придают произведению неожиданное для автора направление, звучание, или разрушают художественную логику, ткань, то есть само произведение. Этот факт доказывает лишь, что в реалистическом искусстве нельзя во имя одной цели показывать факт с противоположных точек зрения. Несмотря на то, что писателю иногда кажется, будто процесс творчества допускает полную свободу в обращении с художественным материалом, с ним нельзя поступать как угодно, даже если это оправдывается благими субъективными намерениями автора. Реалистическое искусство не терпит сумбура и анархии в художественном творчестве. В реалистическом произведении, пока оно остается произведением искусства, художественная логика сквозь любую толщу субъективных авторских напластований всегда являет логику действительности. Об этом весьма убедительно говорит опыт творчества Гоголя, Гончарова, Островского, Толстого и других русских классиков.

В этой связи В. Правдухин касается вопроса об объективном характере законов художественного творчества и развития искусства. Он замечает, что часто искусство, «подчиненное своим законам, высвобождается даже из цепких лап буржуазии и аристократии» («Сибирские огни», 1922, 1, 140). В этом отношении критик считает характерным примером судьбу романа Даниэля Дефо «Робинзон Крузо», «произведение типичнейшего буржуа начала XVIII века, написанного с определенно классовой целью — осудить отщепенцев своего мира... Но благодаря тому, что роман написан художественно, человечество сбросило с него всю эту буржуазную чепуху и создало из него образ, в котором нас увлекает именно творческое начало, желание труда, самостоятельности, желание все сделать самому. Книга, написанная типичным и заскорузлым буржуа, стала евангелием трудового воспитания.

Так искусство, — заключает В. Правдухин, — мстит всякому классу (а по отношению к Гоголю критик утверждал: «и своим творцам») за попытки его ограничить» («Сибирские огни», 1922, 1, 140).

Указывая на преемственный характер развития искусства вообще, потому что в искусстве прошлого есть зачатки, корни будущего искусства, критик полагал, что мы будем испытывать необходимость в русской культуре XIX века: «Эта старая культура, искусство России с ее «старосветскими» картинами, милыми лицами живет для нас и живоительно для нас, мы будем часто, ища своих духовных жорней, смотреть на эти картины» («Сибирские огни», 1922, 2, 140).

В. Правдухин не отрицает классового характера произведений искусства, их социальной направленности. Он пишет, что в «Слове о полку Игореве» «есть ясная социальная почва, из которой оно естественно выросло, это класс высшего служилого сословия, первых «печальников и собирателей Руси», мечтавших о «Единой и Неделимой»... («Сибирские огни», 1923, 1—2, 214). Этот факт, когда автор произведения стоит в нем на точке зрения определенной социальной группы, В. Правдухин отмечал и у Гоголя и у других русских писателей. Вместе с тем он высоко ценит Белинского за то, что он, первым утвердив «реальную мощь литературы как общественно неизмеримо плодотворного средства», «умел это сочетать с резким и последовательным отрицанием грубого утилитаризма, умствующего «направленчества» в искусстве...» («Сибирские огни», 1923, 3, 200).

В статьях «Сибирских огней» 20-х годов искусство прошлого рассматривается и со стороны художественного мастерства классиков, опыт которых в этом отношении имеет практическое значение школы для молодых советских писателей. Об опыте русской литературы, пи-

шет В. Правдухин, можно говорить в плане «формальных достижений, средств к основным целям искусства» как о «специальных творчески трудовых навыках оформления и познания мира, создания вещей», как о «богатом кладезе, из которого мы берем и наше умение создавать форму, овладевать различными материалами, пользоваться комбинациями, ритмом и композицией...» («Сибирские огни», 1922, 5, 164). Дело здесь вовсе не в том, чтобы брать в искусстве прошлого готовые формы, найденные приемы, а в том, говорит критик, что при изучении мастерства классиков советским писателям «активное и монистическое мировоззрение дает возможность творчески спрессовать и преобразовать многое из классических приемов старого искусства» («Сибирские огни», 1925, 1, 212). Так будут созданы новые формы и приемы.

Однако формальные изобретения и открытия не создают искусства. Как выдающееся достижение прошлой эстетики квалифицирует В. Правдухин утверждение Белинским «единства формы и содержания *художественного произведения*, которое должно охватывать весь предмет изображения» («Сибирские огни», 1923, 3, 189). Эту мысль Белинского подтверждает весь опыт классического искусства, доказавший, что высокое органическое единство формы и содержания — необходимое жизненное условие подлинного произведения искусства.

Выяснив, что повесть А. Родионова-Тарасова «Шоколад» написана ритмической прозой и что «эта словесная ритмика связывает писателя, суживает и обезличивает его восприятие», В. Правдухин в оценке этой повести прибегает к опыту классики. «Совершенно немыслимо, например, — пишет он, — чтобы такой мощный художник-реалист, как Л. Толстой, писал бы как ритмической прозой, он ищет слова не как слово и звук, а как смысл явления, воплощения его живой текучей сущности» («Сибирские огни», 1923, 1—2, 219). Что Толстой в своем творчестве шел не от формы, слова, а искал его как средство наиболее точного и ясного определения сущности предмета и что в этом органическом слиянии формы и содержания заключается важнейшая сторона художественного мастерства Толстого, писал и А. В. Луначарский: «Искусство никогда не было для него виртуозничаньем... Содержание для него было так же важно, как и форма. Он выбирал такую форму, которая самым простым и сильным образом доводила это содержание до сознания слушателя, охватывая его всесторонне и с потрясающей силой»⁶.

Опыт изучения классического наследия позволил В. Правдухину утверждать, что ни голые политические схемы и моральные сентенции некоторых пролетарских писателей, ни сверхреволюционные формалистические изобретения футуристов, конструктивистов и им подобных не являются главным, истинным путем развития искусства в социалистическом обществе. История развития советской литературы подтвердила эту точку зрения критика.

Пытаясь на опыте классики решать принципиальные вопросы развития нового искусства, «Сибирские огни» 20-х годов выступали против нигилистического отношения к искусству прошлого, против извращенного толкования творчества русских писателей.

В 1922 году В. Правдухин отмечал, что А. Ган от лица русских конструктивистов объявил борьбу всем «сторонникам традиционного искусства» во имя уничтожения искусства вообще, а Н. Чужак во имя

⁶ А. В. Луначарский. О Л. Н. Толстом. «Советская Сибирь» от 6 сентября 1928 года.

создания искусства «жизнестроения», «искусства — дела всех» провозгласил «смерть русской литературе, во всех своих порах наполненной мелкобуржуазной, расслабляющей нового человека стихией», ибо он увидел «в Гоголе — юдофобство, в Достоевском — садизм, в Белинском — вреднейшую путаницу, приводящую его в плен идеалистической немецкой философии, и т. д.» («Сибирские огни», 1922, 5, 159).

В связи с этим Правдухин писал, что классика «несет нам нужный материал коллективного опыта, который поднимается над данной эпохой и переходит в наследство грядущему» («Сибирские огни», 1922, 5, 164). Разве уничтожена, спрашивал он, та мешанская среда, разве выжжены те классические уроды, которые даны в произведениях Фонвизина и Грибоедова, Гоголя и Гончарова, Салтыкова-Щедрина и Островского? Показав Митрофанушку как порождение паразитического образа жизни в эпоху крепостничества, разве не предупреждает нас Фонвизин, что безделье, паразитизм в любую эпоху может вновь породить Митрофанушек, хотя и в другом одеянии? И наши современные тунеядцы — лишнее доказательство этому. «Не отцами ли нашими, — говорил критик, — являются Петрушки и Селифаны, и разве в каждом из нас не осталось еще по капельке этих ротозеев? Гоголь и до сих пор остается для нас грозным напоминанием о вкоренившемся в нас социальном атавизме» («Сибирские огни», 1922, 5, 166). Классика дает нам в художественных картинах облик своей эпохи и является сильнейшим специфическим оружием в общественной борьбе, что подтверждается, например, блестящей теоретической борьбой В. И. Ленина. Классика дает нам образцы высочайшего мастерства в области художественной формы, и, наконец, она несет в себе зачатки, элементы новой, нашей культуры. Поэтому В. Правдухин справедливо считал отрицание классики «демагогическим ляганием», «свидетельством яркого невежества новоявленных фонвизинских духовных недорослей, которые не ведают, что творят» («Сибирские огни», 1923, 5—6, 219).

В 1928—1929 годах «Сибирским огням» пришлось выдержать серьезный натиск литературной группы «Настоящее», издававшей одноименный журнал. Настоящцы, считая себя единственно законными и последовательными представителями пролетариата в художественной литературе, пытались подчинить ее узким практическим задачам одного дня. Они открыто отрицали художественную литературу, беллетристику как «литературу вранья» и утверждали, что настоящей художественной литературой может быть только литература факта. Естественно, что они отрицали всякую роль классического наследия в развитии пролетарской литературы. Лидер этой группы А. Курс, выступая на литературном диспуте в г. Новосибирске в декабре 1928 года, говорил: «В нашу литературу проникают настроения прошлых столетий. Это происходит потому, что литература сейчас переживает болезнь: любовь к классикам, любовь к мертвецам» («Сибирские огни», 1929, 1, 193). Он вдруг увидел, что наша литература «испытывает какой-то странный разрыв с жизнью: жизнь — одно, литература — другое». И корень зла, оказывается, лежит в учебе молодых писателей у классиков. «Учеба происходит таким образом, — определяет А. Курс методом «точного наблюдения», — писателю кажется, что он только перенимает формы и приемы... в литературе же вред такой учебы приводит к тому, что вместе с формой «перенимают» и содержание», а потому наши писатели и смотрят на жизнь «глазами Чехова, Толстого, кого угодно, вплоть до Державина». «Мы не можем работать методом эстетного созерцания Тургенева, «объективного» созерцания Толстого, психологистики Чехова и самогрызения Достоевского. Пассивная созерцательность — основное

свойство старой литературы»⁷, — таков авторитетный и безапелляционный вывод А. Курса. Раз вся старая литература враждебна нам, значит, долой ее — так коротко и бездумно расправлялись настоященцы с русской классикой.

Но в отношении настоященцев к искусству прошлого была и другая сторона: они искусственно притягивали классиков для обоснования «теории» литературы факта. Е. Титов писал: «Короленко всю жизнь был посредственным художником, плохим этнографом и дилетантом-путешественником. Но он был великим репортером русской литературы» («Настоящее», 1928, 3, 24). А. Курс выразился на этот счет еще более определенно: «...Л. Толстой, как сообщила правительственная газета «Известия» от 9 сентября, отдавал предпочтение литературе факта перед выдуманной беллетристикой» («Настоящее», 1928, 9, 8). Уже эти оценки ясно показывают, что настоященцы, защищая свою теоретическую платформу, допускали примитивную, вульгарно-социологическую трактовку творчества классиков.

В 1930—1931 годах, когда среди сибирских писателей шла дискуссия о художественном методе советской литературы, в «Сибирских огнях» нашли место отголоски нигилистического отношения к классике со стороны отдельных пролетарских писателей. Сибиповец В. Вихлянец писал, что художественное произведение мы должны оценивать по тому, «организует ли оно психику читателя в нужную для пролетариата сторону или же в противоположную». Этот критерий заставляет якобы автора утверждать, что «Толстой, несмотря на его крупинки (!) объективности, всей своей устремленностью вреден для нас, потому что одна его сторона («срывание масок») неизмеримо меньше другой («хлюпик», «юродствующий во христе» и т. п.)» («Сибирские огни», 1930, 7, 101).

Отрицание настоященцами и отдельными пролетарскими писателями роли классики в развитии советской литературы носило по большей части декларативный характер. Естественно, оно не могло повлиять сколько-нибудь серьезно на принципиальную линию отношения журнала к искусству прошлого.

Однако в целом правильная по отношению к классике позиция «Сибирских огней» не могла избавить многих авторов статей и рецензий от серьезных, подчас грубых ошибок в оценке классического наследия. Например, В. Шанявец утверждал, что «Достоевский как художник всколыхнул и показал нам самое существенное в русском революционере, раздираемом внутренними противоречиями, возникающими из нашей же противоречивой экономики. И доказательство этого, гениальное и исключительное, есть огромная социальная заслуга писателя, дающая нам опыт и практику в изучении стихии нашей революции. За Достоевским остается звание пророка русской революции» («Сибирские огни», 1922, 2, 174). Это утверждение неверно по существу и не доказано автором. Он ошибается в главном: в понимании характера противоречий и пафоса творчества Достоевского, а потому неверно определяет роль этого писателя в общественной борьбе.

Б. Жеребцов ошибочно объяснял причины разрыва Белинского и Некрасова с Достоевским личными отношениями: «Белинский, тесно связанный личною дружбой с представителями старого литературного барства, поддался их влиянию в оценке начинающего Достоевского. В таком же положении оказался и Некрасов, бывший в 40-х годах еще

⁷ «Настоящее», 1929, № 2, стр. 8—10. Впредь ссылки на журнал «Настоящее» будут даны в тексте.

только обыкновенным либералом» («Сибирские огни», 1929, 1, 227). Что вывод Б. Жеребцова лишен оснований, говорит уже факт отношения Белинского к Гоголю: великий критик в принципиальных оценках творчества писателей был выше и сильнее личных отношений к ним. Что касается его разрыва с Достоевским, то он объясняется глубокими расхождениями в основных убеждениях между критиком и писателем, когда в творчестве последнего зазвучали реакционные, антинародные мотивы, которых Белинский не прощал никому.

Серьезные противоречия и ошибки содержали статьи критика «Сибирских огней» В. Правдухина. Одна из таких ошибок его сказалась в оценке творчества Л. Толстого. Критик писал: «Толстому именно было дано, как никому, за мусором социальных напластований, извращений с небывалой еще силой показать нам здоровое, сохранившееся нутро человека» («Сибирские огни», 1922, 5, 169). От каких времен сохранилось это «здоровое нутро человека»? Считал ли критик «мусором социальных напластований и извращений» только социальные предрассудки и классовую ограниченность людей? Дальнейшие рассуждения критика показывают нам нечто иное. Интернационал, по его мнению, есть «гениальное научное оформление и действенное осуществление» Марксом и Лениным «того, что сохранилось, несмотря на рабство, крепостное право, классовый строй общества, розно в отдельных людях, в отдельных группах, главным образом, в трудовых классах, преимущественно у пролетариата, как основное и здоровое начало человека» («Сибирские огни», 1922, 5, 170). Итак, «естественной» основой Интернационала, международной пролетарской организации сугубо классового, социального характера, было, оказывается, некое «здоровое начало», которое сохранилось в человеке еще от давних времен и которое Лев Толстой очистил от «мусора социальных напластований и извращений». В. Правдухин и не заметил, как очищенное от «социальных напластований» (а, значит, в том числе и от всего человеческого) «здоровое, сохранившееся нутро», которого автор (из особой симпатии что ли?) больше всего отпускает пролетариату, превратилось в известных предков человека с их инстинктом стадности. Дальше очищать человека некуда, иначе придется признать необходимость рыбьего Интернационала. Так погоня за «здоровым нутром» привела критика к переоценке роли природного начала в человеке и обществе. Плохую услугу оказал критик великому писателю, приписывая ему очищение «здорового начала» человека от «социальных напластований». Толстой в своем творчестве совершает как раз обратное. Исходя, например, из такого естественного, «здорового» чувства, как любовь, он хотел показать в лице Анны Карениной женщину, отверженную господствующей моралью общества. Но гениально изобразив, как перипетии истинной любви в классовом обществе приводят Анну к социальному прозрению, Толстой на самом деле показал женщину, отвергающую общество с такой моралью, которая калечит, губит естественное и здоровое чувство.

В. Правдухин, кроме того, в вульгарно-социологическом смысле понимал процесс развития искусства, утверждая, что «искусство и в отношении формы и содержания можно расположить в ряд, соответствующий экономическим эпохам» («Сибирские огни», 1922, 1, 137). Критик отрицал также всякую тенденциозность искусства, отрицал эволюцию основных эстетических воззрений Белинского, допускал и другие ошибки.

Все указанные, а также не указанные здесь ошибки журнала отчасти объясняются субъективными качествами авторов, писавших об искусстве прошлого: многие из них еще не овладели марксистским ми-

ровоззрением, а следовательно, и марксистской методологией в разборе явлений искусства, некоторые допускали в своих суждениях вкусовые критерии оценок. Но анализ основных ошибок журнала в оценке классики показывает, что большая часть их является следствием неизученности классического наследия. Изучение же классики требовало необходимого времени. «Сибирские огни» начали обращаться к опыту классики с первого номера. И эти обращения, несмотря на их случайный характер, были первым и неизбежным шагом на пути к систематическому изучению классического наследия. Поэтому уже оценка искусства прошлого журналом имела серьезное положительное значение как начало освоения классики.

«Сибирские огни», как все журналы, вся наша наука 20-х годов, вынуждены были идти по непроторенному пути переоценки классического наследия. А идти было необходимо, потому что наиболее верная и глубокая оценка творчества классиков и их действительного значения в общественной борьбе своего и нашего времени была возможна с точки зрения марксизма и условий борьбы пролетариата за социализм. Эта точка зрения открывала новые горизонты в оценке искусства прошлого. «Сибирские огни» вместе со всею нашей наукой практически начали претворять в действительность ту возможность сделать классиков достоянием всех, о которой еще в 1910 году писал В. И. Ленин и которую в 1917 году открыла социалистическая революция. Журнал «Сибирские огни», как и вся наша наука, практически начал в прямом смысле открывать классиков для рабочих и крестьян, ставших хозяевами жизни. Прав был В. Правдухин, утверждая, что «Пушкин еще не светит, но он по сущности своей может светить нам еще в течение столетий, как и Л. Толстой» («Сибирские огни», 1925, 1, 210). И отчасти работа «Сибирских огней» обусловила тот факт, что узнать и оценить Пушкина смогли теперь широчайшие массы трудящихся. В этом плане обращение «Сибирских огней» к классике имело огромное значение для читателя, особенно сибирского, которого журнал учил понимать и ценить силу и красоту прошлого искусства, особенно русского, вообще всякого искусства, его роль в освободительном движении и в будущей общественной борьбе за передовые идеалы народов.

Но еще большее значение факт обращения «Сибирских огней» к классике имел для молодых советских писателей, в первую очередь для писателей-сибиряков. Этот факт не был субъективным капризом любителей классики. Он был вызван к жизни необходимостью решения целого ряда специфических вопросов искусства в новых общественно-исторических условиях. Вполне понятно, что, когда в статьях журнала на опыте классики разбирались вопросы сущности искусства и законов его развития, вопросы художественного метода и роли мировоззрения в творчестве писателя, вопросы художественной формы, — все это формировало эстетические представления молодых писателей, способствовало росту их художественного мастерства, помогало им решать различные вопросы в их личной практике художественного творчества. Так работа журнала по оценке классического наследия имела большое практическое значение как школа воспитания нового художника. Значение журнала в этом отношении резко возрастет, если мы учтем, что для большинства писателей-сибиряков того времени он был первой и единственной и литературной школой и творческой трибуной. Есть серьезная реальная заслуга «Сибирских огней» в том, что Сибирь 20-х годов дала таких писателей, как Владимир Зазубрин, Лидия Сейфуллина, Вивиан Итин, Леонид Мартынов, Афанасий Коптелов и многих других, ныне известных всей нашей стране.

Наконец, важно отметить еще одну положительную сторону обращения «Сибирских огней» к опыту русской классики. Авторы статей искали и находили в искусстве XIX века корни нового, пролетарского искусства в форме тех демократических и социалистических элементов, которые есть, как писал В. И. Ленин, в каждой национальной культуре и которые содержатся в творчестве Чернышевского и Некрасова, Салтыкова-Щедрина и Короленко и других русских писателей. Находя и развивая эти элементы применительно к новым условиям, «Сибирские огни» способствовали развитию нового искусства, формированию его художественного метода, который уже дал свои замечательные плоды — выдающиеся произведения советской литературы, получившие всемирное признание.

А. М. КОРОКОТИНА

Ю. Н. ЛИБЕДИНСКИЙ В БОРЬБЕ ЗА ИДЕЙНОСТЬ СОВЕТСКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ (в период 20-х годов)

Пристальный интерес к литературе 20-х годов не случаен. Изучение вопросов литературной борьбы этого периода поможет лучше узнать историю становления метода социалистического реализма в советской литературе, учесть недостатки и достижения тех лет. Между тем к ряду активных борцов за литературу социалистического реализма со времен литературных споров 20—30-х годов осталось недоверчивое и подчас только осуждающее отношение. Это закреплялось отчасти тем, что некоторые из них во второй половине 30-х годов были объявлены врагами народа и им инкриминировали всякие преступления и ошибки. И на много лет вошло в практику судить, например, о «напостовцах», «рапповцах» без особой дифференциации. При этом точки зрения отдельных писателей и критиков иногда упрощались или искажались. В последние годы мы все чаще видим стремление со стороны советских литературоведов глубже разобраться в этом сложном процессе, найти правильную оценку ему. Заслуживает внимания и более обстоятельное изучение творчества одного из активнейших деятелей начального этапа развития советской литературы писателя и критика Ю. Н. Либединского.

В одной из своих последних работ он писал: «Людам из-за границы, которые по тем или иным причинам ощутили интерес к советской жизни, а также и некоторым представителям нашей литературной молодежи, может быть, даже искренне кажется, что понятие «социалистический реализм» выдуманно чуть ли не в порядке бюрократического постановления и спущено вниз писателям. А между тем понятие это рождено самой жизнью литературы, ходом страстной борьбы за социалистическую литературу»¹. Писатель-коммунист Ю. Либединский был в числе передовых борцов за боевое, партийное, социалистическое искусство на заре его развития. Как и многие его сверстники, он пришел в литературу с фронтов гражданской войны, от партийно-политической работы, сразу завоевав широкую популярность своей первой повестью «Неделя» (1922).

С самого начала Либединский приходит к мысли о необходимости объединить силы писателей-коммунистов для решения актуальных вопросов литературы, полагая, что коммунисты здесь, как и на других участках культурного строительства, должны быть в авангарде. Ю. Ли-

¹ Ю. Н. Либединский. Современники. Воспоминания. Изд-во «Советский писатель», М., 1961, стр. 156.

бединского привлекает литературно-художественный журнал «Молодая гвардия», потому что здесь группировалась молодежь коммунистического направления. В течение ряда лет он был в составе редколлегии этого журнала. Активное участие принимает Либединский в создании литературной группы «Октябрь» и журнала этого же наименования. И в том и в другом случае, по его словам, он ставит перед собой задачу собирания коммунистических сил в литературе. На первом же заседании группы «Октябрь» Ю. Либединский утверждал: «У нас не должно быть иной цели, кроме служения своим словом делу партии»².

Для Либединского всегда было характерно общественное отношение к творчеству. В условиях обострившихся в период нэпа классовых противоречий он видит в литературе активное орудие борьбы. «Литература, особенно в эпоху такой обостренной классовой борьбы, как сейчас, очень близка политике, политика овладевает ею, как оружием, хочет или не хочет этого субъективно тот или иной художник»³. Вместе с Д. Фурмановым, А. Фадеевым и другими писателями-коммунистами Ю. Либединский активно выступил против троцкистского положения о невозможности построения пролетарского искусства. Точку зрения о несвоевременности и ненужности в данный момент создания пролетарской литературы поддержали А. Воронский, Н. Осинский, В. Правдухин и другие. «Никакой своей пролетарской коммунистической культуры нет, не может быть сейчас, вопрос стоит пока что об усвоении старой культуры»⁴. И больше того, «проповедь творить пролетарское искусство и культуру... несвоевременна и просто вредна»⁵, — говорил А. Воронский. Он объяснял невозможность построения пролетарской культуры тем, что пролетариату сейчас некогда, потому что он решает другие боевые задачи. Со стороны тех литераторов, кто защищал это ошибочное положение, в результате складывается неправильное отношение к растущим силам пролетарских писателей и критиков, серьезная недооценка их творчества. Ориентируясь в основном на творчество попутчиков, они в них только видели самую многочисленную и одаренную группу и только в их произведениях отмечали художественные достоинства и силу. А. Воронский упорно повторял, что «в центре литературной жизни стояли и стоят попутчики», что эта литература «была и есть наиболее сильная»⁶. В. Правдухин возмущался «напостовцами», которые «не видят и не хотят видеть, что именно Б. Пильняк показал нам коммуниста в плоти и крови»⁷. В противовес подобным мнениям Либединский утверждал: «Центр тяжести на весь переходный период будет не в такой степени в попутнической литературе, как в литературе пролетарской»⁸.

Особенно резко возражал Либединский тем, кто думал, что лучше описывать события не их непосредственным участникам, а «со стороны». В полемическом задоре против такой «сторонней» точки зрения он приходит к очень крайнему выводу, будто пролетарские писатели лучше сумеют изобразить революционную действительность, а писатели непролетарские не смогут отразить роль рабочего класса в революции («К вопросу о личности художника», 1924). Впоследствии, особенно

² Там же, стр. 31.

³ Ю. Либединский. Классовое и групповое. «На посту», 1923, № 4, стр. 54.

⁴ А. Воронский. О пролетарском искусстве и о художественной политике нашей партии. «Красная новь», 1923, № 7, стр. 265.

⁵ Там же, стр. 261.

⁶ А. Воронский. О «текущем моменте» и задачах РКП в художественной литературе. «Прожектор», 1924, № 5, стр. 25.

⁷ В. Правдухин. О культуре искусства. «Красная новь», 1924, № 1, стр. 308.

⁸ ЦГАЛИ, ф. 1698, ед. хр. 874, л. 3.

после выхода в свет резолюции ЦК партии в 1925 г., он признал ошибочность таких взглядов. Но уже первые статьи и выступления Ю. Либединского свидетельствуют, что он никогда не допускал огульного охаивания, оскорблений, какие позволяли себе некоторые критики в адрес писателей из других литературных групп. Резкие критические замечания вызывали у него, например, произведения Пильняка, Замятина, ранние повести Н. Никитина, где революция изображалась в искаженном виде. Никогда не мог Либединский согласиться с тем мнением, что «гражданскую войну и военный коммунизм лучше всего можно рассмотреть Пильняку из теплушки с мешочниками, чем Фурманову с седла военного комиссара»⁹.

Положение о необходимости создания и развития пролетарской культуры поддерживал А. В. Луначарский. Вопреки рассуждениям Троцкого, будто пролетариат настолько отстал, что не может быть питательной средой для своего художника, что революция не способствует развитию художественного творчества и у пролетариата сейчас не найдется сил для создания своего искусства, Луначарский уверяет: у пролетариата на все хватит сил. «Пролетарскую литературу нужно всячески поддерживать, как нашу главную надежду, но «попутчиков» ни в коем случае не отталкивать»¹⁰, — предупреждает Луначарский от другой крайности. Редактор «Звезды», опытный партиец И. Майский во время дискуссии по вопросам литературы на страницах журнала напомнил, что В. И. Ленин ставил задачу сразу и активно приступить к подготовке своих специалистов в разных областях. Почему же от этого надо отказаться в искусстве? И упрекал А. Воронского за то, что он не увидел новую силу в пролетарских писателях, не поддержал их. Необходимость создания пролетарской литературы была признана и на совещании в отделе печати при ЦК партии, и в резолюции 1925 г. «О политике партии в области художественной литературы». При этом серьезно были предупреждены те, кто неправильно, нетактично, а иногда и непримиримо относился к попутчикам, нанося этим большой вред делу развития советской литературы.

Подход Ю. Н. Либединского к художественному произведению писателя любой группы или направления определялся таким критерием: организующее или дезорганизующее действие оказывает оно на читателя «в направлении к коммунизму». Страстность, непримиримость, иногда резкую заостренность в постановке вопроса можно понять, если вспомнить, что в это же время Л. Луначарский за «индивидуальную идеологию», оставлял за каждым писателем право «свою хату в свой цвет красить» и противопоставлял эстетическую ценность произведения его политическому воздействию. Известны решительные выступления имажинистов против идейной значимости произведений искусства. Б. Пильняк считал, что художник не должен лить ни на чью мельницу. В. Переверзев предлагает ограничиться «художественной партийностью», не требуя от писателя идеологической выдержанности произведений. Н. Осинский, выступая на совещании при Отделе печати ЦК РКП(б) в мае 1924 г., иронизирует над «лепетом» Либединского насчет идеологии и противопоставляет свое утверждение, что печатать можно произведения любого уклона. «Будьте уверены, что масса, прочитав определенное произведение со скверной идеологией, последнюю

⁹ Ю. Либединский. Об отставании развития пролетарской литературы от роста запросов читателей. ЦГАЛИ, ф. 1698, оп. 1, ед. хр. 874, л. 43.

¹⁰ Сб. «К вопросу о политике РКП(б) в художественной литературе». Изд-во «Красная новь», М., 1924, стр. 80.

отметет от себя и оставит только одно хорошее, впитав его в себя»¹¹. Н. Осинский возмущался, что напостовцы нетерпимо относятся к малейшим отклонениям в сторону мистическо-реакционной идеологии. А. Воронский не считал, что отражение идей коммунизма в литературном произведении дает основание говорить о рождении нового пролетарского искусства. И поэтому, по его мнению, неправомерно противопоставлять самобытность, культурную ценность и силу пролетарской литературы — буржуазной. Речь, по его выражению, идет только о своеобразном приспособлении¹².

А. Либединский видел новое качество пролетарской литературы. Оно проявляется в осознании писателем общественной значимости своих произведений, своей ответственности перед народом, перед делом революции. При этом писатель активно отстаивал мысль о действенном, воспитывающем значении художественных произведений и вступал в решительный спор с А. Воронским, который подчеркивал только познавательную роль литературы и искусства. «Основная задача современного художества, — говорит Воронский, — заключается в том, чтобы художественно познать быт»¹³. И в этом смысле он противопоставляет журнал «Красная новь», артель писателей «Круг», которые видят основную задачу в художественном познании жизни, другим журналам и группам писателей. В возникшем споре искусственно, до крайностей разделялись две функции искусства — познавательная и преобразующая, воспитательная. Вместе с другими литераторами, объединившимися вокруг журнала «На посту», Либединский настаивал, что надо признать боевую, «заражающую» роль литературы. При этом, вместе с другими напостовцами, он допускал серьезную ошибку, недооценивая роль искусства как средства познания объективной действительности. Эту ошибку Либединский понял и старался исправить уже во второй половине 20-х годов. Но от своих утверждений, что художественное произведение должно воспитывать психику и идеологию строителя коммунистического общества он не отказался и впоследствии. Ю. Н. Либединский был убежден в целесообразности борьбы за признание воспитывающей, действенной роли литературы.

Незадолго до смерти писателя по просьбе Гослитиздата Юрий Николаевич написал статью о творчестве А. К. Воронского. И здесь, и не раз до этого признавал Либединский справедливость рассуждений Воронского там, где он осуждал вульгаризаторский и упрощенческий подход журнала «На посту» к вопросам литературы и искусства, правильно брал под защиту писателей беспартийных, давая глубокий критический разбор произведениям писателей-попутчиков. Признавая определенную заслугу Воронского в деле развития советской литературы, в критике ошибок напостовства, он в то же время не отказывается от осуждения тех недостатков во взглядах Воронского, с которыми боролся в 20-е годы. Либединский пишет, что Воронский в свое время «просмотрел процесс формирования организации пролетарских писателей, именно этого потока советской литературы, которому суждено было сыграть важнейшую роль в формировании советской литературы. В том, что мы, пролетарские писатели, в то время считали нужным подчеркивать не познавательную, а эмоционально-действенную организующую

¹¹ Там же, стр. 25.

¹² А. Воронский. О пролетарском искусстве и о художественной политике нашей партии. «Красная новь», 1923, № 7, стр. 268.

¹³ А. Воронский. Искусство как познание жизни и современность (К вопросу о наших литературных разногласиях). «Красная новь», 1923, № 5, стр. 381.

сторону искусства, при этом доходя до умаления познавательной стороны искусства, А. К. Воронский не сумел разглядеть той благотельной тенденции нашего искусства, которая и сейчас является его свойством — это его стремление вторгаться в жизнь, воздействовать и перестраивать ее»¹⁴. Свое творчество Либединский стремился подчинить задаче воспитания коммунистического мировоззрения. Повестями «Неделя», «Комиссары», романом «Поворот», пьесой «Высоты» он старался откликнуться на злободневные вопросы времени, помочь в решении насущных задач.

И. Сельвинский в своих воспоминаниях рассказывает, как он упрекнул однажды Либединского за его усиленное внимание к образам коммунистов: «Одними коммунистами социализм не построишь! Надо лишнему человеку противопоставить нужного — вот в чем партийность!» Присутствовавший при этом разговоре Маяковский поддержал Либединского: «Нужный без установки на коммунизм сегодня никому не нужен»¹⁵. И когда Либединский говорил, что свою пьесу «Высоты» он противопоставляет роману Сельвинского «Пушторг», то основную разницу видел в своем стремлении «решать проблему по-партийному». Убеждению, что художник должен быть активным борцом за дело коммунизма, Либединский остался верен до конца. В письме в ЦК в 1954 г. он написал: «Нет большего удовлетворения для писателя-коммуниста, чем признание того, что его произведение в какой-то степени стало подспорьем партии в таком великом деле, как воспитание на изучении ее прошлого»¹⁶.

Борясь за развитие новой советской литературы, Либединский решительно возражал тем, кто отрицал необходимость воспитания писателя, необходимость руководства литературным процессом со стороны партии. Троцкий, делая упор на то, что у искусства свои законы развития и в художественном творчестве огромную роль играют подсознательные процессы, утверждал на этом основании, будто литература меньше всего поддается управлению и руководству. Его точка зрения находила некоторую поддержку и в рассуждениях А. Воронского, который заявлял, что писателя «выковывает сама жизнь» и новый писатель придет из дальних углов, а регулировать этот процесс — дело вредное. Ю. Либединский был с теми писателями-коммунистами, кто понимал, что партия не может и не должна занять позицию нейтралитета, отбрасывая только явно контрреволюционное. По их убеждению, партия должна направлять и регулировать процесс развития литературы. Призыв к активному партийному руководству в журнале «На посту» звучал иногда слишком претенциозно, особенно у Лелевича, Вардинга, Родова. И в выступлениях Либединского 1923 начала 1924 гг. встречается мысль об отсутствии у партии четкой линии в вопросах литературы. Например, в статье «Классовое и групповое» звучит характерный для напостовцев тон самонадеянной чванливости. Молодой писатель заявляет, что уяснению задач культурного строительства «класс обязан Родовым и Лелевичам», а задачу «На посту» видит в том, чтобы «выпрямить линию партии» и т. д.¹⁷. Такая недооценка руководящей роли партии в литературе в тот период вызвана отчасти тем, что мало популяризовались основные положения В. И. Ленина по вопросам литературы и культуры. В печати появились статьи, охаивающие или недооценивающие произведения пролетарских писателей. Д. А. Фур-

¹⁴ Личный архив Ю. Н. Либединского.

¹⁵ «Октябрь», 1963, № 9, стр. 146.

¹⁶ ЦГАЛИ, ф. 1099, оп. 1, ед. хр. 421, л. 34.

¹⁷ «На посту», 1923, № 4, стр. 51.

манов, считая безусловным и необходимым партийное руководство в литературе, признает, что партия обращала и обращает внимание на этот участок культурного строительства, но не всегда в одинаковой степени. И отмечал, что к середине 20-х годов партия вплотную стала заниматься этими вопросами, — «не за горами то время, когда партия возьмет партийное руководство над литературой»¹⁸. Действительно, когда в условиях нэпа в литературе обострилась борьба по важнейшим теоретическим, идеологическим, организационным вопросам, ЦК партии проводит ряд мероприятий, чтобы помочь литераторам найти правильное решение спорных вопросов (обсуждение тезисов докладов по вопросам о партийной линии в художественной литературе при Агитпропе ЦК РКП(б) в 1923 году, Совещание при ЦК в мае 1924 г., постановление ЦК РКП(б) в июне 1925 г.).

Несмотря на допущенные ошибки, перегибы, Либединский сыграл значительную роль в борьбе за признание руководящей роли партии в развитии советской литературы. Настойчиво повторял он мысль о том, что «сложность процессов, которые сейчас переживает литература, своеобразие форм классовой борьбы в литературной общественности требуют сейчас от партии непрерывного четкого и главного единого руководства и контроля»¹⁹.

Руководители пролетарских ассоциаций писателей считали необходимым условием дальнейшего успешного развития литературы создание единой пролетарской писательской организации. Сотрудник редакций журналов «На посту», «На лит. посту», «Октябрь», «Молодая гвардия», секретарь МАППа и ВАППа, руководитель кружка работников в Сокольническом районе Москвы, обязательный член всех правлений и президиумов, как вспоминает литературовед Н. П. Стальский, много сил, энергии и времени отдаст Либединский делу организации, сплочения сил пролетарских писателей. Некоторые литераторы тогда говорили, что надо больше заниматься творческой, а не организационной работой. На такие упреки Д. Фурманов отвечал: «Если бы не было организованной борьбы пролетарской литературы, совсем иное положение было бы ныне и на литературном фронте вообще. Наши победы и достижения, наши успехи объясняются, конечно, не одними произведениями, но и всею сомкнутой, организованной, настойчивой нашей работой»²⁰. Организация помогает сплотить коллектив, поддерживать в нем трудовую дисциплину, оказывать творческую взаимопомощь. Не случайно Фурманов говорил, что «крепкая организация пролетарских писателей — это уже наполовину обеспеченная победа»²¹.

Почти во всех исследованиях, где речь идет о литературе 20-х годов, авторы оговаривают, что вначале и журнал «На посту», и пролетарские ассоциации сыграли свою положительную роль, но потом... Как правило, дальше идет критика недостатков. Серьезные ошибки, конечно, были, их надо проанализировать и осудить. Но при этом нельзя оперировать **только** такими обобщенными терминами, как «рапповцы», «напостовцы». Ведь состав организации и сотрудников журнала был далеко не однородным. Вместе с Родовым, Вардиным, Лелевичем сюда входили Д. Фурманов, А. Фадеев, А. Серафимович, Д. Бедный, Ю. Либединский и другие. Об ошибках напостовцев уже говорилось много. В декабре 1923 г. в тезисах к докладу в Агитпроп ЦК А. Воронский

¹⁸ Д. Фурманов. Организационная система ВАППа. «На лит. посту», 1928, № 5, стр. 21.

¹⁹ ИМЛИ, ф. 112, оп. 1, № 6, л. 4.

²⁰ «На лит. посту», 1928, № 5, стр. 21.

²¹ Там же, стр. 24.

требовал **«безоговорочно** (подчеркнуто мною — А. К.) признать напостовщину политически и литературно вредным течением»²². И сейчас во многих работах звучит резко отрицательное отношение к напостовству без особого выделения его положительной роли²³. На наш взгляд, деятельность журнала и первых организаций пролетарской литературы заслуживает более объективной всесторонней оценки. В свое время В. Полонский, резко критикуя напостовцев за ошибки, отмечал и их «положительную роль в истории литературного развития истекших лет. Именно они поставили ребром множество важнейших вопросов, заставили вновь пересмотреть некоторые старые положения, казавшиеся решенными»²⁴. Выступая на первой Всесоюзной конференции пролетарских писателей, А. С. Серафимович одобряет деятельность МАППа и РАППа, говорит, что в основном они «стояли на безусловно правильной принципиальной платформе. Их сила была в том, что они связывали себя и ставили себе целью связаться постоянно с пролетарской писательской массой»²⁵. В рецензии на пятый номер журнала «На посту»²⁶ Д. Фурманов отмечал его неоспоримые достоинства, которые он видел в выдержанности линий, последовательности и монолитности. Как писатель-большевик, Фурманов одобряет целенаправленность журнала, его стремление соблюдать строгую классовую позицию в литературе. С удовлетворением констатируя победу над воронщиной, в сентябре 1924 года он писал в дневнике, что действительно дальнобойным оружием в борьбе с ней явился «На посту». В выступлении на Вечере журналов 20 декабря 1927 г. В. В. Маяковский называл «На литературном посту» лучшим из издаваемых журналов, потому что у него «верный подход к культурно-политической обработке нашего литературного материала»²⁷.

Не надо думать, что ни Серафимович, ни Маяковский, ни Фурманов не видели серьезных недостатков в напостовстве или мирились с ними. Напротив, они страстно и непримиримо боролись с этими недостатками. Известно, как резко выступал Д. Фурманов против родовщины, под которой он понимал политиканство, закулисные интриги, стремление к кастовой замкнутости. Но при этом Фурманов отстаивал как знамя «простое и ясное, крепкое, мужественное напостовство, не затуманенное и не компрометирующее и не извращающее себя мелочностью родовщины»²⁸. Он говорил, что задача истинного напостовства в том, чтобы развивать пролетарскую литературу, расчищать ей путь, бороться за нее. Вместе с Д. Фурмановым, А. Серафимовичем, Д. Бедным, А. Фадеевым с позиций коммунистической партийности вел эту борьбу Ю. Либединский.

Примером партийного отношения к своему писательскому долгу может быть подход Либединского к постановлению ЦК «О политике

²² ЦГАЛИ, ф. 1698, оп. 1, ед. хр. 848, л. 4.

²³ Например, А. Артюхин в статье «Из истории борьбы за партийное руководство в литературе («Проблемы развития советской литературы 20-х годов», Саратовский университет, 1963), отрицая троцкистские теории в области культуры, признавая ошибочность многих положений во взглядах А. К. Воронского на литературу, подчеркивает его положительную роль в борьбе с напостовцами. Главную ошибку он видит в том, что «борясь с напостовщиной и стоя в основном на правильной позиции, А. Воронский критическую оценку напостовства распространял на все пролетарское литературное движение» (стр. 147). А значение напостовцев в борьбе с ошибочными взглядами Воронского не отмечает.

²⁴ В. Полонский. Литературное движение революционной эпохи. «Печать и революция», 1927, № 7, стр. 57.

²⁵ ЦГАЛИ, ф. 1698, оп. 1, ед. хр. 921, л. 18.

²⁶ «Октябрь», 1924, № 2.

²⁷ В. В. Маяковский. Полн. собр. соч. ГИХЛ, М., 1959, т. 12, стр. 501.

²⁸ Д. Фурманов. Собр. соч. ГИХЛ, М., 1961, т. 4, стр. 359.

партии в области художественной литературы». В проекте докладной записки в ЦК ВКП(б) в 1925 г. он высоко оценивает резолюцию как «директиву партии коммунистам, работающим в области литературы»²⁹. Ошибки, на которые указала резолюция, Либединский признает, считает нужным их проанализировать, чтобы на будущее не допускать. Эти ошибки он видит в том, что пролетарские писатели не сумели «распределить силу удара, найти надлежащий тон с противником и союзником»³⁰. Впоследствии он сам осуждает недооценку силы попутчиков и неправильные методы литературной критики, когда в пику Воронскому «выхватывали каждого нового (пролетарского — А. К.) писателя, носились с ним, подчас захваливали и отчасти портили»³¹. Задачи, которые поставила партия, — повысить качество продукции, бережно и тактично сработаться с попутчиками, — писатель принимает как необходимые для выполнения и призывает к этому других. «Именно потому, что мы чувствуем себя против этих ошибок в одном фронте со всем рабочим классом, именно потому мы их с напором и страстью будем исправлять и знаем, что их исправим»³². Поэтому, когда в напостовстве выделились «левые», не желавшие верно понять резолюцию, принять ее в действие, Либединский выступил против них с резким осуждением. «Различная оценка резолюции ЦК была основной причиной раскола в руководящей группе правления ВАПП, избранного первой Всесоюзной конференцией... В то время, как мы, прямо заявив, что в некоторых существенных пунктах резолюция ЦК бьет по нашим ошибкам, требовали необходимости пересмотра основных документов ВАПП и считали появление резолюции ЦК фактором, коренным образом меняющим нашу тактику и очередные лозунги, группа Вардина, Лелевича, Родова... на деле продолжала прежнюю тактику»³³. «Большинство» приходит к выводу, что теперь на первый план выдвигаются не организационные, а творческие задачи.

Ю. Либединского стал глубоко тревожить вопрос о недостаточной подготовленности пролетарских писателей. «Мы колоссально нищи в культурном смысле, у нас не хватает учебы, знаний... порой самой простой грамотности»³⁴. «Горе бескультурья» снижает качество написанных произведений. Теперь уже мало говорить о важности и нужности создания пролетарской культуры. Если раньше в полемическом задоре Либединский мог заявить: пусть корявое, но свое, то теперь он призывает за свое, но не корявое. Для этого надо учиться, учиться у классиков, у попутчиков, у мастеров слова.

Вопрос об учебе у классиков вставал и раньше. Но на первых порах Либединский, в страстном стремлении создать новую пролетарскую литературу, опасаясь буржуазного влияния на еще не окрепнувших идеологически писателей, выдвигал «принцип отрицания и преодоления культуры предыдущей». Культура, особенно литература, «может развиваться только из противоречия, из диалектического отрицания (наследования и преодоления) культуры предыдущей, буржуазной», — упорно повторяет он³⁵. Отсюда шла и недооценка творчества попутчиков. Писатели «Круга», говорит Либединский, не могут познать жизнь, «потому что глазами гибнущих классов объективно познавать

²⁹ ИМЛИ, ф. 112, оп. 1, № 6, л. 1.

³⁰ ЦГАЛИ, ф. 1099, ед. хр. 231, л. 9.

³¹ ЦГАЛИ, ф. 1698, оп. 1, ед. хр. 874, л. 3.

³² ЦГАЛИ, ф. 1099, оп. 1, ед. хр. 231, л. 12.

³³ ИМЛИ, ф. 112, оп. 1, № 6, л. 2.

³⁴ Ю. Н. Либединский. Учеба, творчество и самокритика. М.—Л., 1927, стр. 69.

³⁵ Ю. Либединский. Классовое и групповое. «На посту», 1923, № 4, стр. 52.

жизнь невозможно»³⁶. Но уже в начале 1924 г. сам приходит к выводу, что «художник не может начать творить, не усвоив, не переварив в себе предыдущей культуры»³⁷. Он начинает выделять в литературе прошлого писателей, выражающих передовые идеи и настроения своего времени. Такие писатели близки советским людям. Ю. Либединский решительно отмежевывался от тех, кто огульно отрицал старую литературу или по-нимал учебу у классиков как формальное усвоение общелитературной техники. Советским писателям, по убеждению Либединского, должна быть близка революционная установка Некрасова, Успенского, Салтыкова-Щедрина. У Пушкина и Толстого надо учиться показывать жизнь в широких эпических полотнах, их мастерству психологического анализа. И он звал молодых писателей изучать «Войну и мир» или «Капитанскую дочку» с карандашом в руке, «следя за линией развития сюжета, за типами, за языком»³⁸. Писатель признавал, что на его творчество большое влияние оказали произведения Бунина, Чехова, Тургенева.

Отводя первую роль в произведении его содержанию, идейной направленности, Либединский в то же время понимал, что без мастерского художественного оформления материала оно не достигнет цели. В докладе на Первом Всесоюзном съезде пролетарских писателей в 1928 г. он возражал тем критикам, которые переоценивали отрицательное влияние классово чуждого искусства, и опирался при этом на положение В. И. Ленина о необходимости учиться на образцах старой культуры³⁹. Он призывал советских писателей творить «на основе тех элементов старой культуры, которые мы будем заимствовать путем учебы и критического преодоления. Слова о «критическом преодолении» надо понимать не как отрицание классического наследия. Либединский имел в виду критический подход к творчеству писателей прошлого с позиций большевистской партийности. «Чтобы плодотворно учиться у классиков, нужно иметь свое пролетарски-коммунистическое передовое отношение к миру, и оно в каждом конкретном случае подскажет, что же брать в учебе у классиков»⁴⁰.

Ю. Н. Либединский учил искать для нового классового содержания, для передачи богатой героизмом современности новое художественное оформление. При этом он не отрицал, что и у представителей декадентских школ можно заимствовать их достижения. Но учась у Хлебникова или Пастернака, надо уметь противостоять чуждому влиянию, пойти дальше. Либединский упрекал молодых писателей за увлечение конструктивно-формалистскими изысканиями, при которых заглушается, выхолащивается социальный смысл («Генеральные задачи пролетарской литературы»).

Выдвинув лозунг «учебы, творчества и самокритики», он старается глубже разработать самые сложные вопросы художественного творчества. Одним из основных условий успешной творческой работы Либединский считал тесную связь писателя с жизнью. Чтобы тематика художественных произведений была актуальной, литератор никогда не должен терять великого ощущения страны, в которой мы делаем социалистическую революцию, говорил он. В своей жизни Ю. Н. Либединский всегда руководствовался этим принципом — быть ближе к практике социалистического строительства. После демобилизации из Красной

³⁶ Там же, стр. 60.

³⁷ Ю. Либединский. К вопросу о личности художника. «На посту», 1924, № 1, стр. 45.

³⁸ Ю. Н. Либединский. Учеба, творчество и самокритика. М.—Л., 1927, стр. 77.

³⁹ ИМЛИ, П-73-33, л. 61.

⁴⁰ Ю. Либединский. Ответы на письма-вопросы читателей. «Резец», 1930, № 11, стр. 7.

Армии в 1923 году он обратился в Замоскворецкий РК партии и был прикреплен к ячейке завода им. Владимира Ильича. Работая редактором заводской газеты и рабочим у станка, писатель черпал здесь, по его признанию, материал для своих будущих произведений⁴¹. Навсегда сохранил он убеждение, что советский писатель должен быть одновременно строителем, борцом за коммунизм и в то же время постоянным объективным наблюдателем жизни. Значимость литературных произведений Либединский ставит в зависимость от того, в какой степени они близки к жизни, верно ли отражают ее. Успех «Недели» он объясняет тем, что автор смотрел на события не со стороны, а был их активным участником. Наоборот, неудача повести «Завтра», как говорит писатель, вызвана некоторым отходом его от злободневных вопросов жизни, неправильным пониманием происходящего в стране в период нэпа. Ошибки повести «Завтра» можно было избежать, считает Либединский, если бы он активно включился в какую-нибудь общественную, хозяйственную работу. Отрыв писателя от активной деятельности ограничивает его творческие возможности, приводит к замкнутости в своем внутреннем мире («К вопросу о личности художника», 1924).

Либединский приходит к убеждению, что советскому писателю должно быть свойственно глубоко осознанное отношение к своему творчеству как части общей работы в деле строительства коммунизма, осознание своего места в общей борьбе и труде. В связи с этим Либединский не раз поднимает вопрос о значении в творчестве художника передового мировоззрения. Характер изображения действительности в произведении писателя он ставит в прямую зависимость с классовым мировосприятием художника. В разных классовых позициях писателей видит Либединский причину различного показа революции, например, у Б. Пильняка и А. Безыменского. Пильняк с позиций буржуазного интеллигента заявлял в «Голом годе», что революция пропахла половыми органами. Этот душок проходит через все его изображение пролетарской революции. А поэт-коммунист А. Безыменский в книге «Так пахнет жизнь» передает романтику революционной борьбы и работы. Для него в этом строительстве заключается главная красота и радость жизни, говорит Либединский⁴².

В статье «Памяти Д. Фурманова» он заявлял: «Чтобы быть пролетарским писателем... нужно быть сознательным большевиком»⁴³. Безапелляционное и бескомпромиссное требование коммунистической партийности от всех писателей и немедленно в то время, естественно, вызывало со стороны некоторых литераторов возражение против «сугубой классовости». Не прав был Либединский, когда выводил все своеобразие художественного произведения только из мировоззрения писателя. В статье «Под знаком Некрасова» он утверждал, что и «связность сюжета в большей мере зависит от стройности мирозерцания»⁴⁴. Некоторая упрощенность взглядов, которую справедливо критиковал А. К. Воронский, имела место у Либединского, когда он отождествлял содержание произведения с его идеологической направленностью, механически переносил особенности диалектико-материалистического мировоззрения на художественное творчество. Но все эти ошибки не

⁴¹ Письмо Ю. Н. Либединского коллективу завода в 1959 г. ЦГАЛИ, ф. 1099, оп. 1, ед. хр. 617.

⁴² Ю. Либединский. Как пишется художественная литература. «Рабочий читатель», 1925, № 1.

⁴³ «На лит. посту», 1927, № 5—6, стр. 85.

⁴⁴ «На лит. посту», 1927, № 2—3, стр. 29.

дают основания недооценивать его роль в борьбе за коммунистическую партийность художественных произведений, за сознательное отношение художника к своей ответственной работе. Значение деятельности Либединского в этом направлении можно понять, если вспомнить, что в то же время некоторые критики и теоретики литературы не только во враждебном буржуазном лагере, но и из среды литераторов, выступавших под знаменем марксизма, недооценивали роль мировоззрения в творчестве художника. В. Переверзев, например, выдвигал теорию, по которой «партийность художника определяется не сознательными тенденциями, а подсознательными переживаниями»⁴⁵. В. Переверзев высказал мнение, что художники, у которых подсознательные переживания органически оформляются в сознательные тенденции, в сознательную партийность, вообще редко встречаются. А если сознательная тенденция и проявляется, то она мешает проникать волнам психически подсознательного, и художник теряет искренность с собой. Получалось, что в осознанном с определенных классовых позиций произведений художник неискренен. Ю. Либединский с возмущением осуждал эту несостоятельную теорию. Он видел заслугу писателей-коммунистов в том, что они принесли в литературу марксистский метод познания и овладения жизнью («Классовое и групповое», 1923). «Творить без идеологии нельзя, искусство есть род мышления, и на смену нашей идеологии, нашему мышлению приходит идеология враждебного нам класса»⁴⁶, — утверждал Либединский.

Писатель и критик, он иронизировал над теми, кто кокетничал «тайнами творчества», «юродствовал на тему, что-де писатель сам не знает, как пишет». Но и упрощенческий подход лефовских теоретиков к творчеству он тоже не одобрял. В условиях ожесточенных споров, в период, когда процесс художественного творчества был еще слабо изучен, Ю. Н. Либединский не отказывался от его осмысления, смело выдвигал важнейшие проблемы и пытался найти их правильное решение. В частности, он ставит вопрос о методе и мировоззрении, об отношении искусства к действительности, о психологии художественного творчества и другие. Не случайно в письме к нему в 1935 г. А. Фадеев писал: «Вопросы специфики искусства во времена РАППа пытались разрабатывать, к сожалению, только ты да я. Я поразился, как близко к истине мы добирались! И как жалко, что все это было искажено у нас недостатком знаний, догматизмом и групповой борьбой». И, сожалея, что из-за этих ошибок работы нельзя переиздать, признавал, что «это пока единственные попытки применить марксистскую философию к современной практике литературного творчества»⁴⁷. Сейчас советская наука далеко ушла в марксистско-ленинском изучении теории литературы и психологии творчества. Но для историков и теоретиков литературы живой интерес представляют работы Фадеева, Фурманова, Либединского как первые шаги по пути решения важнейших вопросов, многие из которых не потеряли своего значения и сегодня.

С глубоким удовлетворением наблюдал Ю. Н. Либединский рост сил молодой пролетарской литературы, радуясь каждому новому таланту, каждому удачному произведению. Восторженно приветствует

⁴⁵ В. Переверзев. На фронтах текущей беллетристики. «Печать и революция», 1923, № 4, стр. 130. Ошибочная литературоведческая концепция В. Ф. Переверзева была резко осуждена во время дискуссии при Комакадемии (дек. 1929 — янв. 1930). Ю. Н. Либединский не раз выступал с критикой теории Переверзева («Несколько слов о Переверзеве» и др.). Подробнее остановиться на этом не позволяет размер статьи.

⁴⁶ Ю. Либединский. Накануне пленума РАПП. «Звезда», 1931, № 1, стр. 222.

⁴⁷ «Новый мир», 1961, № 12, стр. 191.

«Цемент» Гладкова как роман, проникнутый пафосом социалистического строительства. Появление повестей Никифорова, некоторых произведений Безыменского, Жарова, Доронина называет праздником советской литературы. Либединский был первым, кто отметил и высоко оценил дарование А. Фадеева, восторженно отзывавшись уже о первых его повестях («Художник-большевик»). Известно, что против многочисленных несправедливых нападок выступил Либединский в защиту «Разгрома». По его определению, сила таланта Фадеева — художественная и большевистская. Своеобразие его художественного мастерства, что особенно выделяет Либединский, в умении подчинить художественный прием основному идейному содержанию произведения. В статьях, посвященных Д. Фурманову, Либединский возражал тем, кто недооценивал творчество талантливого писателя-большевика, кто считал его не художником, а наблюдателем жизни. Между тем Фурманов проявил замечательную способность живой индивидуальности всегда придать характер типичности («Организатор, боец, писатель»). Молодым авторам надо учиться у него сочетать писательскую и революционную активность, непрестанно работать над самим собой, учиться быть общественником в литературе («Памяти Фурманова»). Либединский признавал, что можно говорить об отдельных достоинствах и недостатках творчества писателя, но ставить под сомнение, художник ли Фурманов, считает смехотворным⁴⁸. Несмотря на существенные разногласия по ряду вопросов оба писателя были бойцами единого литературного лагеря, их связывала общая работа, коммунистическая целеустремленность, борьба за новое социалистическое искусство.

Признав ошибочной недооценку творчества попутчиков, Либединский стал с большим вниманием и объективностью подходить к произведениям непролетарских авторов. В одной из своих статей он упрекает обозревателя за то, что, оценивая литературу на современном этапе, тот не разглядел успехов писателей-попутчиков с их своеобразной писательской индивидуальностью. Уже здесь, за несколько лет до постановления о перестройке литературных организаций, он предлагает объединить этих писателей «вместе с пролетарской литературой под общим названием советской, так как и та и другая являются производными от социалистической революции в России»⁴⁹. Либединский возмущается, что критик, заметив Останкина, прошел мимо Леонова, Вс. Иванова, Сейфуллиной, Бабеля, Олеши, Сельвинского, Асеева, Маяковского.

Но особенно большое значение придавал этот страстный борец за новое пролетарское искусство массовому движению молодых авторов из рабочей среды. Отстаивая право на существование пролетарской литературы, он всячески поддерживает молодые дарования, проводит большую работу по собиранию, координированию сил пролетарской литературы, оказывает помощь начинающим писателям, с горечью думая о том, «сколько Толстых погибло среди рабочего класса и крестьянства, с детства задавленных жестокой борьбой за кусок хлеба»⁵⁰. Не случайно в журнале «Литературная учеба», где редактор его А. М. Горький ставил задачу учить молодых авторов литературной грамоте, были

⁴⁸ В дневнике писателя приводится рассказ Бабеля об отношении Воронского к творчеству Фурманова.

«Бранюсь с ним часто из-за вас: не считает он ваше творчество художественным»... Фурманов видел в этом часть общей системы взглядов А. Воронского.

Д. Фурманов. Собр. соч., т. 4, стр. 368.

⁴⁹ «На лит. посту», 1928, № 1, стр. 34.

⁵⁰ Ю. Либединский. Как пишется художественная литература. «Рабочий читатель», 1925, № 1, стр. 19.

помещены статьи Ю. Н. Либединского о его работе над «Неделей» и «Комиссарами». Это чувство ответственности за подрастающую писательскую смену сохранил писатель — зачинатель советской литературы — на всю жизнь. И в разное время с одинаковым чувством глубокой признательности выражают ему благодарность те, кому он помог на их творческом пути⁵¹.

И начинающим и признанным писателям он советовал воспитывать в себе внимательное отношение к читателю, интерес к читательскому отзыву. Это особенно важно потому, что по мере роста культуры народа закономерно растут требования читателей к писателям. Сам Либединский всегда чутко воспринимал замечания читателей, критиков. Вся его деятельность — яркий пример того, как писатель в борьбе за правильное идеологическое направление развития советской литературы старался проверять свои подчас спорные теоретические положения практическим опытом. И, как многие первопроходчики, допускал иногда в поисках истинного серьезные ошибки, просчеты. Его теоретические лозунги, а еще чаще литературные произведения вызывали разноречивые споры. В выступлениях на творческом вечере, посвященном 60-летию писателя, К. Федин говорил, что «повести Либединского всегда были окружены пристальным вниманием, очень острым сочувствием к автору и в то же время иногда беспощадной критикой»⁵². Константин Александрович вспоминает, что Ю. Либединский «был покладист как объект к критике», быстро реагировал на нее. Внимательно прислушиваясь к дружеским замечаниям, он умел при несправедливых нападках сохранить, по словам А. А. Караваевой, «улыбчивое мужество».

Очень самокритично, объективно анализировал Либединский ошибки РАППа, раньше многих других поняв необходимость объединения сил пролетарской литературы. Самокритичный анализ ошибок деятельности первых организаций пролетарских писателей и своего творчества в статьях и выступлениях Ю. Н. Либединского представляет большой интерес для историка советской литературы, помогая лучше разобраться в сложной обстановке литературных споров 20-х годов. Постановление ЦК партии «О перестройке литературно-художественных организаций» писатель воспринимает как меру правильную, необходимую, стимулирующую творческий рост советской литературы, переход ее к нормальному состоянию. Тех, кто не хотел отказаться от старых порядков, он предупреждал о невозможности и вреде возвращения к тем методам руководства, которые сложились в РАППе. За упорство в своих ошибках Либединский осуждает Л. Авербаха, В. Киришона и других. Выступая на Всесоюзном совещании председателей оргкомитетов, он призывает писателей к объединению, к творческому сотрудничеству. А держаться за старое, не учитывая задач времени, — это дешевая принципиальность, по его мнению⁵³. Постановление ЦК открывает новые возможности перед советской литературой, говорил Либединский. Теперь критика будет подходить к произведению не с точки зрения того, к какой группировке принадлежит писатель, а по существу его политической и художественной значимости, что будет значительно сти-

⁵¹ Б. Рингов в сборнике «Молодогвардеец», М., 1926. С. Антонов в журнале «Наш современник», 1963, 1. С. Борзенко в журнале «Огонек», 1958, 50.

Л. Соболев, А. Васильев в выступлениях на творческом вечере 16 декабря 1958 г. Ю. Крылов и др.

⁵² Взято из копии стенограммы заседания, хранящейся в личном архиве писателя.

⁵³ ИМЛИ, ф. 112, оп. 1, № 3, П — 69647.

мулировать творческий рост писателей. Поняв и осудив несостоятельность лозунга диалектико-материалистического художественного метода, вульгаризированно подгонявшегося к художественному творчеству, писатель предупреждает от засушивания и опошления понятий «социалистический реализм и революционный романтизм». По мнению Либединского, оба эти понятия «обозначают отнюдь не две дороги взамен одной, они предполагают множество дорог, на которых мы будем иметь бесконечное богатство сочетаний этих двух лозунгов»⁵⁴.

В период коренной перестройки советских писательских организаций Ю. Либединский был вместе с А. М. Горьким, которого называл передовиком советской литературы, с А. Фадеевым; он принимает активное участие в подготовке первого Всесоюзного съезда советских писателей. Когда перед бывшими руководителями рапповской организации встал выбор или поддаться инерции старых ошибок, или, отбросив, как говорит Либединский, круговую поруку групповщины, пойти вместе со всеми коммунистами по пути осуществления постановления ЦК, писатель-коммунист безоговорочно выбрал второе. Навсегда сохранил он глубокое убеждение, что в художественном творчестве, как на всяком участке производства, коммунист в меру своих сил и способностей должен быть передовым. Большой труженик, страстно любящий литературу, он стремился активной общественной деятельностью и напряженной литературной работой служить делу партии, делу строительства социалистической культуры. И хотя не все в теоретических положениях и творческой практике Либединского было в одинаковой степени верно и полезно, но он боролся и искал, в результате этой борьбы и поисков вложил свой ценный вклад в развитие советской литературы.

⁵⁴) Звезда, 1933, 5, стр. 144.

С. И. НАПОЛЬСКИЙ

ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ОСОБЕННОСТИ НЕКОТОРЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ П. Г. НИЗОВОГО

Идейно-тематический анализ произведений П. Низового получил, хотя и неполное, освещение в нашей критической литературе, но художественная форма их до сих пор остается неисследованной. Анализом художественного мастерства писателя-критика занимались очень мало, на что в свое время указывал А. М. Горький.

О специфических особенностях языка и стиля П. Низового имеются лишь беглые, попутные замечания, которые ни в какой мере не могут удовлетворить не только литературоведов-специалистов, но и рядовых читателей.

Данная работа не ставит целью дать полный, исчерпывающий анализ языка и стиля всего литературного наследия П. Низового, а имеет в виду только несколько шире осветить вопрос о художественной форме некоторых его произведений в сравнении с критиками Т. Якубовским, В. Ильиным, А. Борковой, В. Красильниковым и др.

Язык и стиль произведений П. Низового — это две стороны одного явления, вскрытие которых дает ясное представление о выборе писателем нужных слов, выражений и грамматических форм, о разнообразных лексических средствах и их источниках, об индивидуальных особенностях языка писателя.

Своеобразие индивидуального мастерства Низового, его словесно-художественного стиля необходимо рассматривать в связи с общими нормами литературной стилистики той эпохи, в которую он жил и создавал свои произведения.

Творчество П. Низового в основном протекало в 20-е годы, когда изменилась социальная тематика, ее общественное значение; изменились формы литературной стилистики, принципы строения художественного образа, сюжета, композиции и пр.

1921—1923 годы были периодом «собирания литературы», преобладания прозы над поэзией, которую больше «потребляла» основная масса читателей. Новая проза была мало похожа на прежнюю. «Внешне хаотическая и разорванная, лишенная стройности последовательного развития действия, «многопланная», переходящая то и дело из одной сюжетной или «временной» плоскости в другую, построенная не на архитектурном, а на музыкальном принципе повторяющихся лейтмотивов, жадная к цветному народному слову, к заговору и частушке, пословице и поговорке, к газетной вырезке, к архивной пометке, ко всякому красочному «чужеродному» материалу, вставляемому яркими

кусочками в ткань произведения»¹ — такой представлена проза тех лет, например, в произведениях Б. Пильняка и целой плеяды писателей (Лидина, Огнева, Никитина и др.). «Многоплановость» и другие особенности конструкции и слога (Малышкин, Артем Веселый и др.), многосюжетность, переходящая в полную бессюжетность, создали определенный стиль 20-х годов, который наложил свой отпечаток даже на более позднюю литературу. Литература тех лет характеризуется общностью стиля, объясняющейся до известной степени следствием сходства содержания (гражданская война являлась главным, почти исключительным объектом художественного изображения). Мирная жизнь давала писателю еще очень мало данных. Общность материала была связана с общностью подхода к нему. Революция воспринималась многими писателями в ее стихийном, метельном облике. Партизанщина, крестьянские восстания и погромы помещичьих имений, теплушки, мешочники, трагический эпос голодающих деревень — вот к изображению чего больше всего тяготели многие писатели-художники той эпохи.

Перед нами встает разбуженная революцией деревня с ее темнотой, суевериями, нравами, обычаями, остатками религиозности и устным творчеством. В литературе появляется много фольклора, вводится в широчайших размерах бытовая речь, провинциализмы, местные слова и обороты, небывалое развитие получает народный сказ, так как много писателей пришло в литературу из «народа», да и писатель-интеллигент не мог не передавать языкового колорита, бытовой (крестьянской, в частности) речи.

Сложная, клочковатая конструкция, стремление к максимальному динамизму революции, убыстренная, усеченная, бесхвостая или «безголовая» фраза, многоплановость и бесплановость, пророческий стиль и стиль намеков, упущение главного и выпячивание деталей делали произведения писателей «новой школы» малопонятными, трудно усваиваемыми, утомительными.

О языке художественной литературы 20-х годов Ал. Толстой в 1922 году с возмущением писал Вл. Лидину:

«Слушай, что у вас случилось с языком? Все переставлено, глагол куда-то уехал... прилагательное позади существительного, а глагол — в конце предложения. Мне кажется, что это неправильно. Члены предложения должны быть на местах: острота фразы должна быть в точности определения существительного, движение фразы — в психологической неизбежности глагола. Искусственная фраза — наследие 18 века — умерла, теперь писать языком Тургенева невозможно, язык должен быть приближен к речи, но тут-то и появляются ее органические законы: **сердитый медведь, а не медведь сердитый**, но если уже — **медведь сердитый**, то это обусловлено особым, нарочитым жестом рассказчика: **медведь**, а потом пальцем в сторону кого-нибудь и отдельно **сердитый**, и т. д. Глагол же в конце фразы, думаю, ничем не оправдывается. Прости, что пишу об этом, но меня очень волнует формальное изменение языка, я думаю, что оно идет по неверному пути. Сейчас конечно, — искания. Все мы ищем новые формы, но они — в простоте в динамике языка, а не в особом его превращении и не в **статике**».

Ал. Толстой жил тогда в Берлине, и ему думалось, не пропустил ли он каких-то перемен в языке: революция в то время многое пересма-

¹ А. Лежнев. Художественная литература. «Печать и революция», 1927, стр. 95—96.

² Вл. Лидин. Люди и встречи. Изд-во «Советский писатель», М., 1961, стр. 10.

ривала, но это, конечно, было не изменение языка, а мода, и при этом — дурная.

Все отмеченное выше сказалось в известной мере и на творчестве П. Низового, в основном писателя крестьянского. Критики называли его «натуралистом», «бытовиком», «иллюзорным, беспочвенным романтиком», и только некоторые — «реалистом» или неуклонно идущим к реализму. Но прежде чем наклеивать такие ярлыки писателю, надо выяснить, что интересовало читателя и критику 20-х годов? Прежде всего — социальная тематика. Наличие социального содержания в основном определяло положительные оценки того или иного произведения. Такой подход к книге был настолько устойчив у читателей (рабочих и крестьян) и газетно-журнальной критики, что они выделяли социальные моменты даже в тех произведениях, где эти моменты далеко не на первом плане. Отсюда — резко отрицательное отношение к романтике вообще и, в частности, — П. Низового, в которой, на наш взгляд, нет ничего плохого и порочного.

В первые годы революции, когда ее грозные зарницы полыхали повсюду, романтический пафос был характерным явлением для молодой советской литературы, стремившейся отразить революционную действительность в возвышенных тонах. Поэтому понятно, что в первые годы для художественного освоения революции характерно было субъективное ее осмысление, эмоциональное ее восприятие. Именно в этом эмоциональном осмыслении революции улавливалась на первых порах грандиозность поставленных ею целей, величие совершающейся во имя их борьбы.

Романтически окрашенную картину первого периода революции и лирическую взволнованность в ее изображении мы увидим позднее в произведениях М. Шагинян, Л. Сейфуллиной, Вс. Иванова, А. Толстого и многих других писателей.

Но романтизм в советской литературе, в особенности ее первых лет, представлял собой весьма сложное явление. В нем перекрещивались творческие тенденции, имевшие различные истоки. Романтизм поэтов «Кузницы» (к которой принадлежал П. Низовой), А. Блока, В. Маяковского, В. Иванова, А. Малышкина и А. Серафимовича во многом был различен.

В основе романтики советской литературы лежит отражение героики самой революционной действительности, и романтика революционной литературы отнюдь не противостояла и не противоречила задачам реалистического отражения действительности. Расширение реалистического начала в литературе 20-х годов отнюдь не отрицало романтического пафоса, а, наоборот, вбирало его в себя, включало в более целостное и органическое отражение действительности. Следовательно, не так легко выяснить соотношение реализма и романтики и роль последней в творчестве П. Низового 20-х годов, если в наши дни этот вопрос постоянно дебатруется на страницах печати.» ...Я замечаю, — пишет В. Федоров в «Литературной газете» от 2 апреля 1963 года, — что из наших критических статей совершенно исчезли слова — романтика и революционный романтизм. А почему собственно?.. Мне кажется, что наши теоретики, строя здание социалистического реализма, никак не рвут решить, какое место в этом здании отвести романтике: если сложить ее в основание, получается как-то не так; если поднять на ар. рые этажи», — тоже нехорошо, как бы не получилось, что ущемлен реализм. Я думаю, этого бояться не стоит. Связь реализма и романтики сейчас прочна. Реализм сегодня — это взлетная площадка для нашей романтики. И поэтому обидно видеть, что наши критики забывают

об этом, не понимают, разучились понимать романтические произведения, проверяют их нормами, им не свойственными».

Низового обвиняли в пристрастии к бытовизму при изображении деревни, но художественно завершеного эпоса почти невозможно было создать в то время. Одновременно с А. Неверовым Низовой был в литературе пионером нового «деревенского» жанра. Разумеется, не все здесь было хорошо на первых порах. Если повести Низового о деревне объединяют тематическое единство, то оно несколько однообразно, а «бытовизм» их бросается в глаза едва намеченной сюжетной линией. Повесть «Черноземье» отличается чрезмерной беглостью зарисовок; масса отдельных, мало связанных картин ослабляет внимание читателя. Вместо тщательно разработанных образов героев мелькают лица, кулаки и бедняки, всевозможные события семейной и общественной жизни и пр. Ту же клочковатость и сюжетную малосвязанность видим мы в самой лучшей, по мнению критики, повести «Митякино», которую Г. Якубовский назвал «цельной, крепко сколоченной поэмой о новой деревне»³.

По нашему мнению, здесь нет ничего «крепко сколоченного». Ряд картин (их в повести около двух десятков) можно убрать без всякого ущерба для реализации идейного замысла. Например, 10-я картина (о ловле рыбы Захаром) никак, ничем и ни с чем не связана, и читателю непонятно, зачем она вставлена?

Рассыпчатое построение повестей и даже рассказов («В луговых просторах», «Новь» и др.) как бы отражает быстроту зарисовок, вызванную особыми обстоятельствами жизни деревни в те годы. Сила Низового-художника — не в широте общения, а в изображении фактов, в знании деревни, которую он хорошо понимает и тонко чувствует. Писатель-«бытовик» поражает нас безыскусственной простотой языка, смысловой точностью, яркой образностью сравнений, ясностью литературной манеры. Мужикам, которые у него «сделаны топором» и «просмолены», соответствует такая же просмоленная речь, крепкая, сочная, нередко грубоватая.

Приведем, прежде всего, несколько примеров сравнений, взятых писателем из мира крестьянства и окружающей его природы: «Еще не-старый, крепкий старик, похожий на обрубок дерева», «...черный, словно обугленный пень»⁴; «Иван Чувырлин, сухой, облезлый, как хворостина, и борода — ползучий лишайник на елке»⁵; «...плечи обвисли, как подгнившие стропила» (55); «Маленький, обросший, похожий на грибоховичек» (46); «Голова, как кочка болотная, замшенная» (105) и т. п. Характерной особенностью языка и стиля произведений Низового о деревне является своеобразный склад речи героев в духе народного сказа, которым писатель передает рассказы стариков и старух о сверхъестественной «чистой» и «нечистой» силе, будто бы имеющей власть над человеком и вмешивающейся в его судьбу. Примечательны в этом отношении причитания, плачи-жалобы на свою долю, народные приметы и поверия, советы о средствах любовной «присушки» и против нее, против «дурного» глаза и прочего. Вот некоторые из них. «Долго вечер осенний, знобкий, мгlistый, а думы еще длиннее и все об одном. Облепили они и мозг и сердце, как смола сосновая, — не растопишь, не отмоешь. Сгустили они кровь материнскую... Дитяtko ты мое милое,

³ Г. Якубовский. Литературные силуэты. «Красная новь», 1924, № 7—8, стр. 361.

⁴ П. Низовой. Митякино. Изд-во «Новая Москва», 1925, стр. 29 и 34.

⁵ П. Низовой. Черноземье. Изд-во «Круг», М., 1923, стр. 32. В дальнейшем цитаты приведены по данному изданию с указанием страниц в скобках.

от сердца оторванное!..» (99); вот плач-причет невесты, обращающейся к своим подружкам:

«...расплетайте вы мою косыньку сберегаючи.
Что в ней-то ли два ножичка, два булатных —
Не обрежьте им своих рученок...
Если погнушаетесь моей лентой алою,
То снесите ее во чисто поле,
Положите под ракушечник куст...» и т. д. (43).

Приведем еще один плач-причет вдовы по покойнику: «Ты родимый наш сердобольник-батюшка! На кого ты покинул нас? Оставил сиротами горемычными век вековать, маяться!.. Ох, горюшко мне! Светик мой родненький!.. брови кустисты, омученные, синяя жилка на лбу... почернела она, не бьется...»⁶.

Для характеристики суеверий деревни Низовой приводит в повести «Черноземье» рассказ и совет бабки Власьихи молодой женщине Арине, как овладеть цветом папоротника и какую он имеет силу. Позволим себе выписать это место полностью: «В душную ночь Иванову цветет-горит папоротник; люб-травы... отворот-корень из земли выходит, светит, будто волчий глаз зеленый. Страшный этот корень: от любви мученья, от тоски-тошноты, он наветов вражеских, от семидесяти семи болезней, что губят человеческое тело. Черти круг, чурайся и рви.

— Чур, меня, чур!..

Если первый цвет сорвешь — богатства у тебя будет ни есть числа. Второй цвет, люб-траву сорвешь. Если отворот-корень, волчий глаз возьмешь — ни тоски, ни горя, ни болезней не будешь знать» (53—54).

В качестве характеристики персонажей, каких-либо событий и случаев Низовой широко использует песни и частушки. Так, например, в тексте рассказа «Жизнь» он вставил почти полностью народную песню, которую поет студент:

«На старом кургане, в широкой степи,
Прикованный сокол сидит на цепи...
Сидит он уж тысячу лет,
И нет ему воли, все нет!..
Плывут в синеве облака.
А степь широка, широка...»⁷

Данная песня созвучна думам, чувствам, настроению молодого человека, «прикованного сокола», которого лишила прежней свободы начавшаяся империалистическая война (рассказ написан в 1914 году).

В рассказе «На промыслах» два деревенских парня, едущих на заработки к Каспийскому морю, жалостливо тянут песню в вагоне:

«И э-эх! Прощай девки, прощай бабы,
Угоняют нас от вас...
И э-эх! На погибельный Кавказ!..»⁸ и т. д.

Это — несколько иной вариант старинной русской народной песни: «Зачем ты, ангел мой, стремишься на тот погибельный Кавказ? Ведь ты оттуда не вернешься, так вопиет унылый глас...» и т. д., где также слышится мотив тоски и разлуки с родной деревней, отчим домом, же-

⁶ П. Низовой. Собр. соч. Изд-во «ЗИФ», М.—Л., 1929, т. IV, стр. 218 и 220.

⁷ П. Низовой. Собр. соч. Изд-во «ЗИФ», М.—Л., 1929, т. IV, стр. 176.

⁸ Там же, стр. 183.

ной, любимой девушкой; звучат ноты сомнения и страха перед «погибельным» Кавказом.

А в рассказе «В вагоне» на верхней полке «кто-то тянет липкое, тонкое, как паутина»:

«Э-эх... да-а
И-э-эх, да вы...
Вы, мои заводы,
Вы кирпичные...
И-э-эх да горемычные...»⁹

Широко распространенную лирически-мещанскую песню

«Пускай моги-ила-а меня нака-аже-ет

За то, что я-я его-о люблю-ю...»¹⁰ находим в рассказе «Праздничный день». Поют ее рабочие-плотники под аккомпанемент гармонии просто так, для веселия, и нельзя сказать, кому она из них больше со-звучна?

Очень примечательно, что Низовой использует не только русский фольклор, но устное творчество других народов. Так, например, в рассказе «В горных ущельях» он приводит песню, которую поет алтаец Сарыбаш:

«Ада Алтай такырчак,
Ак пором тизи, тадучак!..
(Батюшка Алтай малотравен,
А поест мой Сивка сладко.
По отцу родных у меня мало,
И как сойдемся — поговорим славно») и т. д.

Нередко в произведениях П. Низового можно встретить бойкую плясовую частушку, вроде такой:

«Иэ-эх! Я и шел по селу,
Я и шел, дивился!
Увидел я попа,

Вдруг остановился!..» — частушка отражает народную примету, что встреча с попом на улице предвещает неудачу или несчастье. Поэтому такую встречу надо всегда избегать.

«То не баня горит,
Не овин дымится: —
Взбунтовался Иван,

Захотел жениться!..» — обе частушки поет Филька, герой рассказа «На промыслы», под пляс своего товарища, Федьки. Вторая частушка — шуточная:

«Поп кадит кадилою,
Сам глядит на милую...
Гоп, Гоп, Гоп!..
Господи помилуй

Акулину Нилу...»¹¹ — в этой плясовой припевке звучит откровенная издевка над «духовными пастырями», которые не очень-то верили в то, что проповедывали, и не отличались скромностью поведения не только в быту, но и на службе в церкви.

⁹ Там же, стр. 184.

¹⁰ Там же, стр. 175.

¹¹ Там же, стр. 180.

В повести «Митякино» есть частушка, которую поет молодежь на улице:

«Хорошо пить самогонку,
Только запах нехорош!
Утекает из амбара
Трудовая наша рожь!»

Критика неразумного истребления хлеба на самогон в ту пору, когда люди в городах буквально умирали от голода, получая по осьмушке в день на человека, заставляла серьезно задумываться ту часть крестьянства, которая сочувственно относилась к городу и действительно готова была помочь ему своим трудовым хлебом.

Для языка и стиля произведений П. Низового характерны крестьянские поговорки, которые он очень умело и к месту вплетает в диалогическую речь героев, а также отдельные слова и целые выражения, создающие колоритность рисуемых фигур персонажей. Их дополняют меткие прозвища и другие удачно подобранные слова, которых не встретишь у других писателей.

Вот несколько примеров: «Воробей и в назъме пищу найдет»¹², — то есть трудолюбивый человек всегда найдет себе работу и хлеб. «Баба у меня — золото! Хвалю — молчит и бью — молчит»¹³. Эта поговорка отражает пагубное влияние церковной проповеди, учившей мужчину грубому, неуважительному отношению к женщине как существу низшему. Согласно учению церкви муж должен быть полновластным хозяином своей жены, которая должна подчиняться и беспрекословно выполнять его волю. «Мне дали мосол, хочу гложу, хочу под лавку положу», — как говорит о своей жене мужик в очерках С. П. Подъячева «По этапу». «Добрые люди говорят: «меж первой и второй (рюмками) не дышут» («Черноземье», стр. 10)¹⁴. «Гулять так гулять — срываю душу с петель»¹⁵. Обе поговорки как бы дополняют друг друга, говоря о широте русской натуры: коль работать — так работать, а уж гулять — так гулять! «А до той поры — три хребет, мни холку» («Митякино», стр. 38), — то есть пока не наладишь своего хозяйства, не достигнешь достатка, не будешь испытывать бедность и нужду. «Мы теперь за пояс заткнем любого американца» и т. д. Примечательны прозвища, которыми Низовой часто наделяет своих героев. Некоторые из прозвищ весьма удачны, выразительны. Очень метко, например, характеризует прозвище «божья дудка» церковного певчего; не менее метко прозвище «голенище старое» для старика-сапожника, хозяйчика маленькой мастерской. «Чулида морская» — для женщины неуклюжей, неряхи. «Ротозей-шаланды» — для слоняющихся без дела парней и т. д.

Расценивая речь персонажей как одно из действенных средств типизации образа, Низовой расцвечивает ее сочностью народного говора, вводя в речь героев иносказательные названия имен, предметов и вещей. Например: «кватерна» (квартира); «верховка» (волны с белыми хребтами); «немоляха» (безбожник); «Прет из бабы — огнедыша» (темпераментная); «воструха» (молодая женщина, бойкая, крикунья); «бомы» (отвесные скалы); «лекарня» (ироническое название плохой больницы).

Придерживаясь в речи героев написания общеизвестных слов по их местному произношению, Низовой нередко допускает ненужные иска-

¹² Там же, стр. 28.

¹³ Там же, стр. 12.

¹⁴ Там же, стр. 10.

¹⁵ Там же, стр. 226.

жения общенародного русского языка местным говором: «Ваньша» (Иван); «Никольша» (Николай); «Жить можно **хошь** в городе, **хошь** в деревне» («Митякино», стр. 16); «Слышь, по тридцать верст в сутки **катают**»; «По носу ему **трафь**, чтобы печать осталась»; «**Язви вас холе-ра, в хлебало двину!**»; «Браво, Мартышка!» (Имя Марта); «**Запузыривай!**» «Шеволкали ореховки»; «Третевошь» (третьего дня); **Топыритя**, словно корова»; «Избалуешь ты мою девку, **исхабалишь**» («Митякино» стр. 10); «Тяжело **хряпает** (медведь) по валежнику», «Бьют нас, **колышмачат**»; «Старуха **муслякала**, торопливо щипала льняную бородку прялки» и т. п. Эта фальшивая стилизация портит крепкий, образный язык произведений, чрезмерно подчеркивая бытовую, пассивно-описательную манеру изложения.

Привлекая самые разнообразные лексические средства, Низовой часто использует в произведениях о деревне церковнославянизмы и целые библейские изречения, характеризуя ими фигуры сельских попов порой юмористически, а иногда с едким сарказмом, как паразитов и врагов трудового народа. Например: «Не бойся, чадо духовное!»; «Дух насыщен благодатью, а тело алчет»; «Вкуси, отче. Зело отменна пища сия»; «Яко сеятель бросает он в тучную почву щедрою рукою доброе зерно»; «От шестого же гласа тьма бысть по всей земле до часа девятого» и т. п.

Прекрасный мастер диалога, Низовой очень наглядно и точно передает, например, такую сцену, как группа мужиков напряженно слушает своего соседа, читающего газету: «Наш сотрудник ин-тер-вьюировал испанского посла... — читает Григорий Спирин, придвинув газету к самой лампе.

— Это к чему же такое слово? Посла, что ль, так прозывают?

— А бес его знает! Читай дальше — само покажет к чему!» и т. д. («Черноземье», стр. 14).

Когда один из героев «Черноземья», Никандр — эсер, пытается сдержать крестьянскую массу от разгрома княжеской усадьбы, безымянная старуха говорит ему:

«А ну-ка, заступник-хранитель, ответь мне: кто барский сад сажал? Кто грядочки полон, яблоньки поливал?» — Она смотрела на него с вековой ненавистью в холодных, бесцветных глазах... Помолчала немного... Нагнулась и потрепала себя немного пониже поясницы. — «Вот, только она знает, сколько приняла княжеских батагов и плетей»... (стр. 93) и т. д.

Несколькими яркими мазками рисует Низовой колоритную фигуру еврея-трактирщика Янкеля с его национальными оттенками в русской речи в момент разговора с русскими офицерами:

«— Пане Игнат! Справляйся до дому. Что могут подумать господа офицеры? Скажут — Янкель торгует спиртом. Нехай меня накажет бог: Янкель ничем, кроме чая, не торгует. Пусть поверят мне паны офицеры — не можно стало жить! Ой, как трудно!.. Хи-хи! Пан офицер хочет шутить! Ой, хочет шутить!»¹⁶ и т. д.

Совершенно иначе говорит алтаец Сарыбаш, владеющий русским языком гораздо хуже еврея Янкеля: он мешает русские слова со своими, родными, и перед нами встает живой образ жителя горных улусов со всей его непосредственностью, гостеприимством, честностью, добротой и смелостью:

«— Гурян!.. Гурян!.. (Гурьян) Карашо!.. А мой — Сарыбаш якши! Пить арака будем! Пить чай с толканом, чегень. Гостя мой будешь, — алтаец потрогал ружье. — Якши мулук! (хорошее ружье). Пулям

¹⁶ П. Низовой. Собр. соч. Изд-во «ЗИФ», т. IV, стр. 195.

стрелять. Марал можно, козел можно. Много стоит ружья... Эге! С коня упал — это плака. Яман конь (плохой конь)!»¹⁷ и т. д.

Для героев Низового характерны различные формы внешней речи и почти нет форм внутреннего монолога. Эта особенность объясняется не только отсутствием у героев богатой внутренне-духовной жизни, глубоких философских рассуждений, сколько некоторым однообразием приемов изображения речевой характеристики. Внутренний монолог дается лишь тогда, когда автор сам, являясь персонажем произведения, раздумывает над своей судьбой и судьбой другого, но это встречается крайне редко.

В языке персонажей-крестьян Низового иногда заметны следы раешного стиха. Явным отголоском раешника звучит каламбурная речь «дружки» в повести «Черноземье», приехавшего первым в дом невесты с предупреждением, что жених и гости ждут приема:

— «Экой у вас, сватушко, порог,

Насилу ноги приволок!..

— А позвольте узнать,

Как здешнего хозяина звать?

Я приехал с молодым князем,

Стоит он во чистом поле, под белым шатром...» (стр. 46) и т. д.

В заключение кратких наблюдений необходимо сказать и о языке самого писателя. П. Низовой бережно относится к слову. У него нет даже намек на игру звуковой внешностью слова, что отличает его, например, от Бабеля, стиль которого грешит подчас преувеличением своеобразной витиеватости. Стиль Низового силен ясностью и простотой, точностью, зримостью описываемого предмета, явления, пейзажа. Например: «По ночам топь булькает и пыхтит; тяжело, тревожаще дышит сотнями старых, объемистых легких».

Великолепный мастер художественной детали, Низовой умеет буквально двумя-тремя штрихами нарисовать надолго запоминающийся образ: «Бородака пеньковыми прядочками торчала кверху. Вздернулся заострившийся нос; на левом, неплотно прикрытом глазу лежала семитка»; «Басманов очень худ. У него синие губы и глубоко запавшие глаза; руки тряслись». А у мертвого Басманова «В открытом рту белели распухшие десна». В более развернутых картинах — та же выпуклость и зримость, что и в приведенных выше. Вот, например, как передает писатель силу напора воды во время разлива: «В полуоткрытые люки с грузным напором вдавливалась вода, выгибалась, как тугая пружина, в скрытом, глухом гудении несла первобытную силу и пенной кипящей уходила под изгрызанный, хрупкий лед».

Из других художественных особенностей Низового следует отметить эпитеты, определения, метафоры и конструкцию предложений. В языке его произведений встречаются много метких, удачно подобранных эпитетов, помогающих писателю глубже раскрыть сущность явлений, создать определенный образ, выразить к нему свои чувства и отношения. Эпитеты Низового можно разделить на «светлые» и «темные». Первые автор подбирает обычно для изображения картин природы, вторые — для описания тяжелой жизни его героев. Вот, например, какими красками рисует он картину наступившей зимы:

«Улицы, гумны, поля точно кто вымел и ровно густо окрасил сверкающе белым. Небо обрадовалось и смеется, голубея с одного края до другого. Солнце стелет от изб, полениц и деревьев голубые мягкие

¹⁷ Там же, стр. 51.

гени. На срубе колодца поблескивает **хрустальная бахрома** («Черноземье», стр. 14).

А вот эпитеты, подобранные для выражения мрачных, тяжелых дум героя: «Дни **мутные и вязкие** — комья речной, зеленой глины. **Вязнет, мутнеет душа**» (там же, стр. 23). «Взглянет в небо — **жесткое, злобное**. Упрется в полосу — овчина вытертая. Колос от колосу — не слышно голосу» (там же, стр. 8); «Без слов смотрели в ночь, **густую, черную, липко прильнувшую к огню. Змеилось** пламя костра, **шипели и стреляли толстые смоляные сучья, пел чайник**»¹⁸.

Эпитеты Низового обычно эмоционально насыщены. Поэтому их часто трудно бывает отделить от метафор; они предельно экспрессивны и «динамичны». Вот, например, как при помощи их автор рисует картину посадки людей в вагоны на вокзале:

«На платформе гомонила толпа. **Сновали** головы, мешки, узлы. **Метались** **всполошенными** птицами **возбужденные** крики, **остро колол** женский визг, **молотила настойчиво упругая, крепкая** брань. **Шла упорная** атака ступенек и буферов. На крышах гремело железо»¹⁹. Обычно короткие по конструкции предложения у Низового передают напряженность и быстроту сменяющихся картин, сцен, случаев, событий. Например: «На улицах — цветной девий поток. В избах, на краешних широких лавках, — волосы в кружок, с бородами, расчесанными — мудрость мужицкая...»²⁰; «Двое подняли Данила под руки, а ног нет, — две короткие обмотанные култыпки...» («Черноземье», стр. 22); «Скрипят ветряки — жевать им не пережевать до поста великого сыпучих струй»²¹ и т. д.

В таких «безголовых» и «бесхвостых» фразах глагол, по выражению Ал. Толстого, действительно, «куда-то уехал», определение стоит после существительного, а не перед ним. Но такая конструкция предложений встречается у Низового сравнительно редко, а в описаниях природы ее нет совсем. Там фразы строятся по всем законам и правилам русской грамматики: «Ходил по берегу один. Тихое очарование плыло от всего: и от радостной шири снежных полей, и от старой сосны, на обрыве, и от серых нахохлившихся изб деревни, — были они, как стая ворон осенью на пустыре, — неподвижные, но веяло от них родным» («Черноземье», стр. 36).

Любовно и ярко передает Низовой трудовой быт крестьянина в картинах покоса и молотбы: «Крепчает взмах у Егора Нефедыча, ширится шаг, играет, поет коса в привычных руках. Ветерок перебирает на голове одинокие с белизной прядочки, щекочет лицо. Дышится вольготно. Поводит он бавовливо плечами, пошвыривает легкие пушинки...» «Стрекохут, перекликаются бруски и лопатки, звякнула сталь — и опять только шуршит, мягко похрустывает трава». «Иван с Дарьей молотили овес. Дробно выстукивали цепи; мягкие, сухие снопы плясали, взлетали пустые колосья; от соломенной пыли и хлебного духа слегка першило в горле...» и т. п. Еще любовнее и нежнее воспроизводит Низовой природу; она у него то тихо шелчет, то поет, звенит, играет яркими цветами красок, переливается и манит к себе человека, пленит его своею красотой, заставляет любить, беречь ее и наслаждаться ею: «Ручьились, пели повсюду потоки весенние, голубые — и все в одно широкое русло. И небо-жених влюбленный, и земля, зачавшая, вожде-ленная, — одно пели. Прорастала травка робким отроческим побегом,

¹⁸ П. Низовой. Собр. соч. Изд-во «ЗИФ», М. — Л, 1929, стр. 27.

¹⁹ Там же, стр. 184.

²⁰ Там же, стр. 216.

²¹ Там же, стр. 215.

грач долбил долгим носом жирную землю и радостно каркал; кудахтала курица,— об одном кричали. Билось сердце овесененное, распирало грудь. Вынуть бы его на ладонь, дунуть — лети...». Или вот еще пример, как умеет воссоздавать Низовой природу простыми и спокойными фразами, но она не теряет от этого своей прелести и блеска: «Я задремал, а когда открыл глаза, мертвые деревья неслышно выплывали из вязкого мрака. За оградой стволов небо начинало светлеть, над синей поляной слабо вспыхивала розовая расплывчатая полоска, робко зажигающая дальний конец озера».

И, наконец, приведем еще две изумительные по силе изобразительности картины природы из повести «Черноземье»: «Грудью неохватной, чающей радостного, дышали поля. От земли поднимался пар. Полосы вспаханного сочного суглинка были похожи на разрезанный, неостывший хлеб. Приветливо радостно зеленели первые побеги трав на узких межах и опашках» (стр. 42); «Звенели: хрустальная синь, шелковые озими, одинокая, старая сосна на бугре. В лентах алых, желтых и зеленых катила через поле весна. В правой руке у ней сотни колокольцев, в левой — сотни певучих бубенцов. Сеяла пригоршнями молодой, ядреный смех, радость хмельную, беспредметную» (стр. 47). Здоровое ощущение пульса жизни и радости бытия ощущается в этих картинах природы.

Павел Георгиевич Низовой принадлежал к тому разночинно-демократическому слою русских писателей, которые начинали свое литературное творчество в крайне тяжелых условиях жизни царской России и с большим трудом выбивались на литературную дорогу. Только после Великой Октябрьской социалистической революции эти писатели стали значительными советскими художниками-реалистами, создавшими много хороших, правдивых произведений.

П. Низовой был одним из славной плеяды зачинателей советской литературы и своим простым, бодрым мастерством художника внес значительный вклад в развитие и формирование того стиля, который впоследствии в литературе получил название стиля социалистического реализма. В этом — немалая заслуга Низового.

Л. М. ШАРЛАИМОВА

ПЕРВАЯ ДРАМА ЛЕОНИДА ЛЕОНОВА

(Об особенностях художественного метода раннего Леонова)

Первая пьеса Леонида Леонова «Унтиловск» появилась в печати в 1927 году. Поставлена на сцене МХАТа в режиссуре К. С. Станиславского. В спектакле были заняты талантливейшие актеры того времени: И. Москвин, В. Ершов, А. Зуева, В. Лужский, Б. Добронравов, Б. Ливанов и др. Несмотря на мастерство исполнения, спектакль получил единодушную отрицательную оценку, вызвал протест своей идеологической установкой. Журнальная и газетная критика признала пьесу Л. Леонова враждебной современности. «...Последней своей постановкой — «Унтиловском» — театр отказывается и от героики революции, и от художественного отображения нового быта, театр идет прочь от современности, выявляя в «унтиловщине», в жуткой гримасе дореволюционной провинциальной пошлости, свое равнодушие к темам, волнующим современность»¹, — так писал о спектакле МХАТа рецензент «Нового зрителя» В. Ашмарин.

Критика 30-х годов, определяя место «Унтиловска» в творческом развитии Л. Леонова, по-прежнему увидела в пьесе клевету на революционную действительность: «Унтиловск — не заброшенный пункт на далеком севере, куда революция еще не пришла. Унтиловск — весь наш Союз. Унтиловск ведет спор с нашей эпохой. Он ставит основную проблему: не слишком ли рано пришла Октябрьская революция?»²

Солидный современный исследователь творчества Леонова В. А. Ковалев подходит к оценке «Унтиловска» с точки зрения его художественного метода, важнейшей чертой которого считает **принижение разума**. «...Если человек берется вне реальных общественных отношений, — рассуждает В. А. Ковалев, — то совершенно излишним делается раскрытие его сознания, общественных взглядов. Пружинной действия становятся не реальные идейные и классовые мотивы, а неуловимые импульсы и инстинктивные влечения»³.

Будучи верным как логическое построение, суждение В. А. Ковалева ложно по отношению к «Унтиловску». Выяснить причины подобных заблуждений, сформулировать особенности метода «Унтиловска» — в этом задача данной статьи.

Правда, в одной из последних работ о Л. Леонове⁴ содержится принципиально иной взгляд на «Унтиловск». Автор работы Л. Финк счита-

¹ «Новый зритель», № 9, 28/II, 1928.

² И. М. Нусинов. Леонид Леонов. Гослитиздат, 1935, стр. 34.

³ В. А. Ковалев. Романы Леонида Леонова. Изд-во АН СССР, М.—Л., 1954, стр. 94—95.

⁴ Л. Финк. Драматургия Леонида Леонова. Сп, М., 1962.

ет пьесу несравненно более веским доказательством перестройки Л. Леонова, чем роман «Соть» (1930 г.). В этом утверждении значительная доля истины. Однако и Л. Финк, на наш взгляд, ищет слабые стороны метода «Унтиловска» не там, где их следовало бы видеть. Во многом соглашаясь с позицией Л. Финка, считаем необходимым еще раз обратиться к анализу пьесы.

В 1930 году в интервью с Сергеем Ромовым Л. Леонов, серьезный мастер, не склонный к переоценке собственных сил, несколько раз подчеркнул, что его «Вора» не поняли. По-видимому, та же участь постигла «Унтиловск», написанный одновременно с «Вором».

Известно, что ранний Леонов сознательно следует творческим принципам Ф. М. Достоевского⁵.

Действие в романах последнего определено не объективным движением общественных противоречий, но является результатом полемики идей⁶. Отсюда вытекает следующее: как и Достоевскому, Леонову важно материализовать, сделать предметно осязаемым то или иное философское явление, тот или иной тип сознания. Его героев нельзя рассматривать в качестве снимков с объективной действительности, в них прежде всего нужно видеть носителей определенных идей.

Нельзя анализировать «Унтиловск» с точки зрения его соответствия или несоответствия жизненным процессам двадцатых годов (соответствия, понимаемого примитивно-вульгарно). Нелепо заниматься исследованием вопроса, мог ли существовать на территории СССР подобный Унтиловск. Ведь Леонов не хотел отобразить внешние изменения, пришедшие в жизнь вместе с революцией, не робеялся писать исторически-конкретный образ жизни определенного уголка России определенного временного отрезка.

Леонов пишет социально-психологическую картину; ищет существо революционных изменений не в политике, не в общественных реформах, предпринимаемых пришедшим к власти классом, но прежде всего в области индивидуального сознания. «Унтиловск» — своеобразное философское исследование о типах интеллигенции, сформировавшихся до революции. «Унтиловск» выдвигает на обсуждение вопрос о путях переделки человеческого материала, духовно искаленного культурой классового общества. При этом Леонов стремится отдельные типы психологии представить как бы в химически чистом виде, а не в совокупности общественных связей. Как пишет К. Рудницкий: «Своеобразие «Унтиловска» в том, что мещанство исследуется тут в состоянии искусственной изоляции от движения всей страны и всей жизни — мещанство упрятано в «Унтиловске», как прячут в прозрачную пробирку чистую беспримесную культуру бактерий какой-нибудь чумы или холеры...»⁷

Главный герой пьесы — русский интеллигент Виктор Буслов, поп, расстриженный в царское время по причине своей «хорошести» и посланный в некую «зубную червоточину» — Унтиловск. Вот какова предыстория героя в его собственном изложении:

«Поп этот был... Э, он был сильный мужик. Ему бы пни корчевать, а он кончал духовную академию. И тут убили одну отъезжающую дрянь: не то адъютант величества, не то... Все равно, — гадину никакими золотыми эполетами не прикроешь. Так вот поп этот отслужил па-

⁵ «На литературном посту», № 5—6, 1927, стр. 57.

⁶ М. М. Бахтин. Проблемы поэтики Достоевского. Изд. 2, переработанное и дополненное. Сп, М., 1963.

⁷ К. Рудницкий. Портреты драматургов. Сп, М., 1961, стр. 139.

нихиду по студентике. По убийце, понятно?.. И приглашение послал всему синклиту. Первоприсутствующему в том числе.

Ну ясно, синод выиграл... как четыре маленькие собачки. Ну ясно, расстригли попа. Поп пошел к архиерею объясняться... Плешивый старичок, слыл за утопическую доброту! О, он еще верил в бога, этот дурашливый поп. Они говорили о смирении, и плешивый сказал: «Если вселенские патриархи прикажут сжечь евангелие — сожгу». Тогда я плюнул ему в бороду и сказал: — Вытри, хочу еще раз плюнуть...»⁸

Приведенный рассказ интересен как отправной пункт в рассуждении о психологии героя. Своим происхождением Буслов связан с демократическими крестьянскими низами (об этом позволяет предполагать текст пьесы). Этим объясняется физическое и нравственное здоровье героя, то есть цельность натуры, нерассуждающая реакция на всякий жизненный факт. Тот, кого убил студент, подл с нарбодной точки зрения, а всякая подлость должна быть наказана. И Буслов совершает акт сочувствия человеку, выступившему против подлости, — служит панихиду по убийце. Причем это не просто акт солидарности со студентом, но и озорство, безрассудный вызов сильным мира сего, своеобразное богатырство сильной, но стихийной натуры.

Дальше: архиерей — думает Буслов — олицетворяет на земле пышную небесную правду. Но тот признается в своей зависимости от стоящих у власти — и тут же Буслов протестует против гнусного лицемерия. Плевок в лицо архиерея — такова стихийная реакция озорника и анархиста Буслова.

Поступки Буслова напоминают поведение известного былинного богатыря Васьки Буслаева, который и является своеобразным прототипом — аналогией для героя Леонова. Васька, веселый бунтарь, вольнодумец и силач, защищает в новгородских былинах интересы демократических низов; расшатывает в какой-то мере социальные основы своего времени, а также основы религии и морали.

Как видим, и Буслов протестует против законов классового общества, так как законы эти лицемерны, несправедливы. Однако «революционность» Буслова не является следствием осуществления какой-то разумной политической программы, она — лишь поиски свободы мироощущения. Натура Буслова не терпит стеснения, лицемерных рамок классового общества, протестует против всякого насилия над нею.

Смысл аналогии Буслов — Васька Буслаев, конечно, не в том, чтобы устанавливать тождество поступков. Главное в Буслаеве — особенности его психического склада (это же интересует нас и в Буслове): былинный герой привлекает не сложностью и богатством внутренней жизни, не социальной обусловленностью характера, но цельностью, монолитностью душевного склада. Ему чужда рефлексия и внутренний разлад, его чувства выражаются прямо и сильно, он действует решительно и быстро... Подобная красота цельности, органичности характера была бы свойственна и крестьянскому сыну Буслову, если бы...

Рассказ о прошлом Буслов начинает такими словами: «Поп этот был... Э, он был сильный мужик. Ему бы пни корчевать, а он кончал духовную академию...» Уже здесь намечено противоречие, развившееся потом в драму бусловской жизни. Неизбежен конфликт между натурой Васьки Буслаева (подчеркнем еще раз ее отличительные свойства — цельность, монолитность, органичность нравственной жизни) и духовным образованием, шире — культурой классового общества.

⁸ Леонид Леонов. Театр в двух томах. «Искусство». М., 1960, стр. 36.

Влияние буржуазной культуры на нравственную личность человека — такая проблема постоянно занимает воображение Леонова. Приведем некоторые мысли писателя, высказанные в беседе с Сергеем Ромовым в 1930 году.

«Я опять буду говорить о писательской драме. Мы несем на себе тяжесть веков, тяжесть знаний. Мы знаем историю Сирии, Вавилона, Египта, историю исчезнувших культур и цивилизаций... Мы слишком много знаем. Мы не можем от этого целиком освободиться, и это нас угнетает. Я с любовью пишу о человеке, который ничего не знает и воспринимает мир по-новому, в его материалистической сущности; он стоит обеими ногами на земле, не поднимая глаз в поднебесную высь и не копаясь в мистических тайнах...»⁹

Леонов говорит о своей писательской драме. Но это одновременно и драма его героя Буслова — интеллигента, сформировавшегося до Октября, усвоившего буржуазную культуру, которая была «культурой и величайших мерзавцев, безумных завоевателей и лукавых праведников...»¹⁰. В силах ли Буслов освободиться от «тяжести веков», чтобы взглянуть на мир новыми глазами? Ведь революция нуждается в людях, способных «стоять обеими ногами на земле...»

Символом буржуазной культуры в пьесе является жена Буслова Раиса, образ которой выполнен в подчеркнуто романтической манере. С нею связаны эстетические представления героя. Когда Буслов встретил ее в жизни, «она была, как скрипка Амати, тонкого и чистого звука...» (стр. 36). Но вот — Унтиловск, ссылка, грубая жестокая жизнь, сопротивляться которой не под силу Раисе: «с годами скрипка играла все слабей, как будто повисела в сырости» (стр. 37). И, наконец, финал: изменив Буслову, Раиса покидает Унтиловск с новым мужем — интеллигентом Гугой.

Раиса отвлекает Буслова от реальных забот реальной жизни. В мире происходит революция, история выдвигает на арену людей сильных и грубых — строителей, творцов, а Буслов — весь в созерцании личного горя. В Раисе сосредоточились все радости и красоты жизни, она заслонила собою целый мир. Любовь к Раисе превратилась в мировую проблему, обрекла Буслова на постоянное мучительное страдание.

Действие пьесы начинается в юбилейный день: исполнилось шесть лет одиночества Буслова. Шесть лет постоянной рефлексии и мучительного бездействия. Леонову важно показать терзающую Буслова раздвоенность, тем более обидную, что по своим задаткам это яркий и сильный человек. Пьеса представляет собою ряд сменяющихся картин творческого бессилия героя, драматической борьбы здорового крестьянского начала с «буржуазной» красотой, уводящей прочь от жизни.

Буслов красив даже в своей слабости: поразительна интенсивность чувственной жизни, напряженность и полнота сердечных влечений. Основное требование психики героя — максимализм, предельная нравственная отдачность чему-либо. Натура Буслова в какой-то степени односторонняя, но эта ограниченность оборачивается важным достоинством — глубиной.

Итак, зерно психологии Буслова — двойственность, противоречивость, разлад натуры. Разумом герой понимает свою ущербность, но живет преимущественно чувством. По мысли автора, драматизм пьесы и сосредоточен на борьбе Буслова с самим собой. Какая из двух тен-

⁹ «Литературная газета», 24 сентября, 1930.

¹⁰ Там же.

денций, борющихся в его душе, победит? Понятно, что Буслов такой, каким он выведен в пьесе, и не мог вступить в борьбу с унтиловщиной, с мещанским окружением, символическим представителем, которой является в пьесе Павел Черваков. «Нетрудно заметить,— пишет Л. Финк,— что Буслов победил лишь собственные душевные слабости, а не унтиловское окружение...

Сам Буслов лишь обороняется, но отнюдь не наступает на царство черваковской тишины...»¹¹. Здесь исследователь ищет слабости художественного метода раннего Леонова. Нам же кажется невозможным требовать от Буслова активности. Не может быть активным человек, не обретший душевного равновесия, ведь поступок совершается в момент согласного единства разума и чувства.

Для разъяснения мысли Л. Финка необходимо рассмотреть еще один тип интеллигентской психологии, воплощенный в Червакове. Павел Черваков, химик по образованию, был несправедливо обвинен в преступлении, по ошибке сослан в Унтиловск, «с тех пор и обиделся на весь мир». С выходом пьесы Леонова в печати критика единодушно увидела в Червакове вариацию «подпольного человека» Достоевского. По-видимому, заметить это не было сложным делом. Гораздо интереснее ответить на вопрос — зачем понадобилось Леонову обращение к Достоевскому.

Основа психологии Червакова — зависть ко всякой человеческой радости, неверие в силы и возможности человека, ненависть к человечеству, его успехам и достижениям.

Черваков отрицает **человеческие связи** между людьми и в этом смысле он — представитель мира звериного. Правда, Черваков выделяется среди зверья работой сознания. В пьесе герой Леонова занят единственным делом — **мышлением**. Но является ли этот факт показателем человеческих достоинств? Оказывается, логическое мышление — как бы ни было оно высоко развито — еще не свидетельствует о принадлежности к человеческому роду, поскольку оно нравственно безразлично.

В Червакове отразился тупик, к которому пришло в своем развитии классовое общество: разум, величайшее преимущество человека превращается в источник его гибели. Разум становится античеловечным. Разум уже не может быть средством внутреннего устройства человеческой личности.

Леонов в лице Червакова обращается к опыту Достоевского, чтобы снова напомнить о громадной опасности сознания, не подкрепленного моральными устоями. Червакову необходимо сознание для оправдания своего бытия в мире. Кратко сформулируем основные положения философии Червакова, чтобы понять, **чем** угрожает «голое» сознание.

Для Червакова первое условие существования в сохранении тишины. Последняя всегда является у Леонова символом могильного покоя. Жизнь, созидание состоит в изменении, преобразовании окружающего мира. Черваков же не способен к творчеству, Черваков слагает страстную поэму унтиловскому житию:

«...Но не хулите мест наших! Почва у нас не тряская, в жизни мы стоим твердо! **Да и тишину... зеленоглазую девушку эту... уважаем.** И мы не выдумываем о жизни, а питаемся из самых корешков. Они сладкие, приятные» (стр. 56).

¹¹ Л. Финк. Драматургия Л. Леонова (п. М., 1962, стр. 44).

С гибелью классового общества, породившего Червакова, исчезает питательная почва для индивидуализма. Черваков отлично понимает закономерность: чем успешнее строится новое общество, тем неизбежнее собственная черваковская гибель. Вот откуда идет нечеловеческая злоба к новому человеку-творцу (которого, кстати, в пьесе Леонова нет), к строительству, идущему в новом мире:

«...тысячи оголтелых Бусловых громоздят там башню, чтоб страшнее рушилась и побивала кирпичами. А мы и в лачужках проживем! Надоели вавилонские сооружения!» (стр. 56).

Неспособность к творчеству, идущая от нравственного бесплодия, определяет не только ненависть к новому человеку, но и зависть к нему. И Червакову хотелось бы попасть в будущее прекрасное общество, но страшно: там, на свету, все увидят, как он подл и грязен.

«...Страшно, страшно, Раисочка, там. Ведь пятьсот солнц станут сиять, все небо будет солнцами утыкано. Свет-то, свет... глазам больно, не хочу! Сбежит наша краса, как краска с ситца: пугала останутся...» (стр. 72).

Вот почему Червакову выгодно уверять в неискоренимо подлой природе человека («всякая человечинка с калечинкой... и не сгорбленный, а есть в нем...»). А если человек подл, то зачем перевороты, к чему революции, можно ли вести речь о будущем человечества? Черваков рассказывает сказочку об ученом дуралее, у которого в начале революции расстреляли сына, отняли рояль. Захотел ученый дуралей удрать из этой неприятной для него эпохи — осуществить мечту всех крутолобых человечков, изобрести машину времени. Изобрел он такой вагончик, забрался внутрь с мопсом, но что-то сломалось в пути и перемахнул он за миллион лет. И когда выглянул из окошка, не нашел ни людей, ни земли — сплошной «пшик», великую дырку — один сплошной Унтиловск.

Такова установка Червакова на тщетность всякого порыва.

Презрение и ненависть к миру — типичная форма утверждения индивидуалистом своей якобы незаурядной, сверходаренной личности. Индивидуалист считает себя непризнанным гением, претендует на исключительное место в жизни, попирает «толпу...» «Незаурядность» Червакова проявляется в оригинальной форме: он, как и подпольный герой Достоевского, почитает себя сложной личностью. Говорит Буслову:

«Вам, Виктор Григорьевич, любви моей не понять. Вы помрете от паралича, а я непременно от разрыва сердца. Я **посложнее вас**»... (стр. 23).

Черваков подчеркивает свою тонкую духовную организацию, богатство внутренней жизни, но это богатство **подпольного** человека. Когда в жизни нет никакого дела, когда не нужен миру, то единственный способ жить «есть стремление оправдать свое существование хотя бы в сознании. Изощренная больная психика, следствие абсолютного бездействия, — вот в чем «сложность» индивидуалиста Червакова.

«Сложность» — обратная сторона «гуманизма страдания». Индивидуалист сложен — якобы глубже чувствует, тоньше понимает и, значит, страдает за все грехи мира, за несовершенство человечества. Индивидуалист требует уважения и любви за страдания — своеобразной дани за свою более высокую духовную организацию. Объективно все выглядит несколько иначе. Индивидуализм как мировоззрение прекращает существование в эпоху социализма. Черваковы обречены историей на гибель. И страдают они не потому, что тоньше «толпы»,

но из-за предчувствия скорой смерти. Значит требование уважать человека хотя бы за страдания его (Черваков) есть гуманизм в пользу осужденных жизнью.

Итак, Черваков взял на вооружение сознание. Конечно, его мыслительная деятельность не есть нормальная деятельность рассудка, это рефлексия. Мысль Червакова с одинаковой активностью «бросается» на окружающее, вместо того чтобы обратиться к нравственной сфере собственной личности и слиться с нею в гармонии. Разум Червакова сам пожирает себя.

Теперь, рассмотрев предложенные типы интеллигентской психологии, уместно поставить вопрос: в какой связи данный предмет исследования находился с революционными изменениями, происходящими в стране? В самой прямой. Леонов верно и глубоко понял сущность революции не как систему внешних изменений, не только как реальный действительный процесс, но прежде всего как необходимость изменений в сознании, как нечто чувственное, как необходимость органичности, цельности душевной жизни. Человек — утверждает Леонов — должен быть творцом, должен своим разумом и трудом расцвести, преобразовать окружающий мир, привести его в соответствие со своим человеческим содержанием. Черваковы — продолжает Леонов — уже никогда не будут творцами, потому что они не люди; они — страшные враги входящего в жизнь нового человека. Но на выздоровление Буслова нужно надеяться. Буржуазная культура развратила его чувства, но не смогла убить ясности, четкости, **человечности** ума.

Еще не произошло окончательное падение Буслова, еще тесны его связи с народом. Как только теряются такие связи, человека неизбежно ждет духовная смерть. С обоснованием этой закономерности выступает в пьесе именно Буслов, когда произносит страстную отповедь интеллигенту Гуге, мужу Раисы:

«...ты проклял тот народ, которому поклонялся. Ты сказал, что это злой и подлый народ! как же ты, Гуга, мог сказать, что мать твоя мерзкая дрянь? С каким лицом предстанешь ты миру, неудачное детище матери своей? Чем ты жить теперь станешь, Гуга? Злостью не живут, жить можно или трудом, или любовью!» (стр. 53).

Философия Буслова «злостью не живут, жить можно или трудом, или любовью» несколько абстрактна, но подчеркивает главное и необходимое содержание в человеке — способность к творчеству. Любовь, эстетическое отношение к жизни, труд, мышление, умение перестраивать себя и мир по законам необходимости и по законам красоты — все это принадлежность только человеческого рода.

Не случайно именно Буслов так чуток ко всякому проявлению талантности, творчества. Одаренность двенадцатилетнего мальчонки для него не единичный факт, но прежде всего свидетельство даровитости и большого будущего русского народа (как видим, Буслова отличает благородный образ мыслей...).

Красивая и сильная натура Буслова не имеет права на бездействие. Леонов видит путь «спасения» своего героя в соединении индивидуальной стихийности с трудом и пониманием изменений, пришедших в мир. Подробно программа сформулирована в письме Горькому, относящемуся к 1927 году.

«...Я все больше прихожу к мысли, что теперь время работы с большой буквы. Работать надо, делать вещи, пирамиды, мосты и все прочее, что может поглотить у человечества скопившуюся силу. России пора перестать страдать и ныть, а нужно жить, дышать и работать много и метко. И это неспроста, что история выставила на арену лю-

дей грубых, трезвых, сильных, разбивших вдреизг вековую нашу дребедень (я говорю об мятущейся от века русской душе) и вколотивших в нее толстую сваю под неизвестное покуда, по-видимому, основательное здание, судя по свае... Мучительно, страшно, но как необходимо нам такое вот исцеление от «мечты напрасной» (помните, в «Унтиловске» расстрига горюет об ней) и прозрение для того, чтоб увидеть мир реальный, жестокий, земной, как он есть на деле...»¹².

Парадокс в том, что Буслов сам несколько раз формулирует программу автора и — бездействует. Когда в Унтиловске вторично появляется Гуга, «откинутый колесом истории», ненужный революции, на его знамени написано: «надо уважать человека хотя бы за страдания его». Только Буслов понимает истинные причины позиции Гуги и объясняет ему требования новой эпохи:

«...теперь делать надо, Гуга, руками... Дело понимаешь? Сапожник — ковыряй сапог, шкраб — учи, строитель — строй башни свои. В реке, когда она идет, ни одна капля не смеет остановиться: иначе она гниет» (стр. 50).

Однако сам Буслов и есть такая остановившаяся капля: страна взялась за строительство новой жизни, а он топит в унтиловской бражке мечту о Рансе.

Причина такого противоречия не в Буслове, но в авторе — Леонове, в недостатках его художественного метода. Стремление Леонова скрупулезно проанализировать человеческую психику, представить ее как предмет, вещество, материал — не могло не сказаться на художественной форме. Для доказательства вновь обратимся к беседе Л. Леонова с Сергеем Ромовым (1930 год).

«Вопрос. Искание человеческой сущности легко приводит ко всякой метафизике. Вопрос не в самом психологическом анализе, а в нашем подходе к нему. Психологизм, идущий от Достоевского, предполагает какую-то **величайшую замкнутость и оторванность**, а с другой стороны, несомненную **статичность** (подчеркнуто мною. — Л. Ш.).

Ответ. Конечно, конечно! В этом именно заключались основные трудности перехода от «Вора» к «Соти». В этом основа писательской драмы нашего времени. Есть какой-то разрыв между его внутренним ростом и его мастерством. Мастерство не только не поспевает за временем, за головокружительным бегом событий, но не поспевает за восприятием их самим писателем, поскольку он не только обозревает, а участник этих событий.

...Возвращаясь к вопросу о психологическом анализе, я и говорю, что его надо бы в корне изменить. Учиться у Достоевского не мешало. Он был все-таки великим знатоком человеческой души. Но мы не можем уже сейчас писать ни как Достоевский, ни как Золя, ни как Бальзак или другие корифеи западной литературы...¹³.

Противоречие, отразившееся в Буслове, является результатом непреодоленного противоречия в авторском сознании — между пониманием происходящих процессов и недостатком мастерства. К 1930 году Леонов сумел преодолеть этот разрыв. Но в 1927 году он сознательно использовал приемы психоанализа Достоевского.

Леонов игнорировал диалектику общественного развития, заключающуюся в постоянном разрешении противоречия между общественными установлениями и притязаниями личности. В результате картина мира искажалась: в стране происходили величайшие сдвиги, измене-

¹² Литературное наследство, т. 70, стр. 250.

¹³ «Литературная газета», 24. IX. 1930.

11. Заказ 5132.

ния — то есть всякое движение, а Леонов предлагает картину величайшей **неподвижности**, статичности психики. Вот почему «Унтиловск», будучи столь революционным по замыслу, производил в результате гнетущее, пессимистическое впечатление.

Выводы: в пьесе Леонова нет нового героя как исторической реальности; он существует лишь умозрительно, только в форме мысли о душевной цельности как основном показателе нового человека. Однако такой герой не мог появиться в творчестве Леонова до тех пор, пока он вел свои поиски преимущественно в области психики. Другими словами: Леонов периода «Унтиловска» не в силах преодолеть противоречие между пониманием сущности происходящих явлений и отсутствием художественных средств для изображения нового.

Нельзя рассматривать Буслова в качестве нового героя, как это делали некоторые критики. Поскольку Буслов не новый герой, он не может «претендовать» на борьбу с Черваковым, точнее — на реальную историческую борьбу. Правда, Буслов, преодолевая в себе раздвоенность, в философском смысле одерживает победу и над Черваковым, ведь последний символизирует в пьесе психологию и философию ушедшего в прошлое старого мира. Однако перестройка Буслова неубедительна именно в силу отсутствия в пьесе нового героя. Разрешение противоречия в психике Буслова можно было объяснить только в связи с реальной жизнью страны¹⁴.

¹⁴ Мы не рассматриваем здесь особенности драматического мастерства Леонова — достоинства и слабости в разрешении конфликта, особенности композиции, сюжета, языка и т. д. Все это интересно рассмотрено в работе Л. Финка. Нас в данном случае не интересуют вещи, определенные спецификой жанра.

В. Н. СУШКОВА

РАННИЙ ПЕРИОД ТВОРЧЕСТВА ПЕТРА ИВАНОВИЧА ЗАМОЙСКОГО (1921—1929 гг.)

«Не было за всю историю человечества такой эпохи, когда в течение восьми-десяти лет была бы создана такая удивительная литература людьми, не прошедшими школы и университета, людьми от сохи и станка»¹, — писал А. М. Горький в 1928 году, указывая на пополнение рядов советских писателей.

Таким писателем, пришедшим в литературу «от сохи», от пастушьего кнута, является и Петр Иванович Замойский, талантливый, но по достоинству еще не оцененный художник слова.

Рассказы и повести Замойского начинают печататься в газете «Правда», в журналах «Крестьянка», «Юный коммунист» и других с 1921 года. Эти годы (с 1921 по 1929) относятся к раннему периоду творчества Петра Ивановича Замойского. В это время выходит более 20 сборников рассказов и повестей писателя: «Деревенская быль» (1924), «В деревне» (1925), «Смутьян» (1926), «Барская плетка» (1927), «Воет ураган» (1928) и другие. Изучение этого периода в творчестве писателя имеет очень важное значение для понимания тематической и идейной направленности последующих, более зрелых произведений автора: романа «Лапти», автобиографической трилогии «Подпасок», «Молодость», «Восход», для изучения художественных особенностей его книг.

Задача настоящей работы — проанализировать идейно-тематическое содержание ранних произведений Замойского, определить их художественное достоинство, их место в процессе творческой эволюции писателя.

В 1924 г. Замойский вступает в ВОКП² и с гордостью называет себя «крестьянским» писателем.

В эти годы лицо советской деревни менялось с каждым днем. «За десятилетие Октября с 1917 до 1927 года русская деревня шагнула вперед на полсотни лет, едва ли когда-либо и где-либо в нашем мире было нечто равное этому событию»³, — писал А. М. Горький. В этот сложный период реконструкции сельского хозяйства и обостряющейся классовой борьбы в деревне повышается значение, а вместе с тем и ответственность крестьянского писателя. «Нам нужен особый крестьянский писатель... Ему необходимо великолепное знание реаль-

¹ «Бакинский рабочий», 23 июля 1928, № 182, стр. 3.

² ВОКП — Всероссийское объединение крестьянских писателей.

³ Горький. Собрание сочинений, т. 29, стр. 490.

ной действительности, умение разбираться в путях, которыми она двигается и должна двигаться вперед, личная глубочайшая симпатия ко всей жизни трудового крестьянства и умение пользоваться художественным методом, который действительно приемлем, действительно убедителен для крестьянской массы... Вот что такое крестьянский писатель, которого мы хотим иметь», — писал Луначарский в статье «Крестьянская литература и генеральная линия партии»⁴.

Петр Иванович Замойский имел все основания с гордостью называть себя крестьянским писателем. Он отвечал всем тем требованиям, которые предъявлял Луначарский к советским писателям, главной темой произведений которых была до- и послереволюционная деревня.

Нищенская, полуголодная судьба маленького подпaska Петра Замойского была тесно связана с жизнью деревни, в которой он рос (село Соболевка Пензенской области). Общество по очереди кормило пастухов, и Замойский был невольным свидетелем жизни и быта каждой семьи, каждого двора. Поэтому темная, полузабитая деревня с приверженностью к дедовским предрассудкам, как наяву, встает перед нашими глазами при чтении его рассказов: «Урод» (1926), «Бестолковщина» (1927), «Две правды» (1928), «Воет ураган» (1929) и других, в которых П. И. Замойский описывает беспросветную жизнь дореволюционной деревни.

Так, в рассказе «Урод» родная мать за пустяковую шалость так бьет сынишку по спине кулаком, что «хребет хряснул», и ее Никола становится горбатым на всю жизнь. «Детей не бить — добра не видать», — древний дедовский обычай руководит поступком матери. В результате искалечен навсегда веселый, бойкий и умный мальчик, искалечен физически и духовно. «Мать свою я не люблю», — с болью заявляет юноша, а мать горько плачет над делом рук своих.

В другом рассказе «Бестолковщина» в засуху крестьяне организуют молебен. С иступлением они просят бога «отпустить им немножко дождичка». «А народу... никада, матри, столько и не видала. Чаво уж там, двух девчонок ухайдакали,» — говорит одна из участниц молебна. По счастливому совпадению идет дождь, но такой сильный, что заливают последние остатки урожая. И темный народ воспринимает это как божескую кару за великие прегрешения: уж очень долго просили бога о дожде, надо бы поменьше. Вера в бога ведет к тому, что крестьяне не борются со стихийным бедствием: пассивно ждут, когда же кончится ливень, а затем вновь устраивают молебен, прося бога о прекращении дождя, и идут, беспомощные, с иконами по посевам, губя последние остатки урожая.

С болью и горечью рассказывает Замойский о темноте, чудовищном невежестве крестьянства, являющимся следствием многовекового закрепощения его, столь выгодным помещикам и самому богатому из них — царю.

Отказывается от акушерки жена крестьянина Петра («Воет ураган»). Рождает с помощью повивальной бабки; сует бабка в истопленную печь роженицу «распарить» тело. «Копоть на печи, пыль, тараканы по углам неумные шуршат стадами. Лампа пузырем в балку уперлась, дым столбом пустила... Кричит Анна истощенным голосом, кричит на улице буран»⁵. Жестоко мстят дедовские обычаи своим приверженцам — Анна вместо желанного ребенка рождает трупик.

⁴ А. В. Луначарский. Статьи о советской литературе. М., 1958, стр. 210.

⁵ Замойский. Воет ураган. Гослитиздат, 1929, стр. 5.

Глубокое сочувствие к темному, забитому крестьянину вызывает автор у читателя, рисуя эти тяжелые картины деревенской жизни с беспощадной правдивостью.

Все ранние рассказы Замойского основаны на впечатлениях его детства. Но писатель не только рисует угнетающие картины, он подводит читателя к мысли о жестокости и несправедливости существования классового расслоения людей, протестует против этой несправедливости. Так, в рассказе «Две правды» ставится вопрос о том, что такое правда. В классовом обществе, — говорит своим произведением писатель, — существует две правды: правда бедных и правда богатых, правда угнетенных и правда угнетателей. По мнению кулацкого сына Павла и других деревенских богатеев, правда всегда принадлежит тому, у кого больше денег.

На глазах у свидетелей Павел избил батрака Лукашку, а когда тот пожаловался уряднику, кулацкий сын стал изворачиваться, отрицать свою вину. Он уверен в своей правоте: поверят ему, ведь на его стороне и сам урядник и староста. Ребятишки — очевидцы его преступления — не осмелятся выступить против: все они в кабале у его отца. Его «правда» — гнусная «правда» мироеда — должна восторжествовать.

Другая правда — правда избитого Лукашки, правда бедноты, задушенной, угнетенной и безголосой. Эта правда ютится где-то на задворках, не может переступить порог «выезжей», где вершатся мирские дела. Ее, эту правду, знают все, но никто не решается высказать, опасаясь дурных последствий. Повторяя знакомые с детства слова: «Не бойся, за правду тебе ничего не будет», крестьяне в то же время прекрасно понимают, что настоящую правду вслух сказать трудно, пока власть в руках того, кто вершит неправые дела.

Рассказчик — деревенский мальчик Вася, главный свидетель обеих сторон, оказывается в тяжелом положении: как поступить, чью правду отстаивать? Внутренний голос говорит ему, что правда на стороне его друга Лукашки. А встающие перед глазами видения голодной избы, где не осталось ни кусочка хлеба, скорбное лицо матери, лишь вчера с превеликим трудом выпросившей у кулака Карпухина — отца Павла — немного муки, раздающиеся в ушах голодные стоны сестренок и братишек, — все это заставляет подтвердить «правоту» Павла. Внутренняя драма честного и отзывчивого мальчика, вынужденного отстаивать кулацкую «правду», передана в рассказе убедительно и точно. Тяжелая, трудная лож срывается с губ маленького свидетеля: «...не помня себя сказал: «Дядя Павел не бил Лукашку. Он сам... о плуг расшибся». Сказал и заплакал. Заплакал от того, что почувствовал: не мой это голос, не я говорю, а кто-то другой. Слышал, как кто-то облегченно вздохнул, наверное, моя мать, как раздался веселый голос Павла: «— Во, говорил же вам, что он скажет правду.»

И как во сне, услышал я голос матери: «Он у нас правдивый, он не покривит»⁶.

Сдержанно горькая ирония автора помогает нам понять смысл рассказа: нет, правд не две, существует только одна, большая человеческая правда. В голодном забитом дореволюционном селе лучшие люди давно уже поняли эту истину. Понимает ее молодежь и бесстрашно высказывает. Находит в себе силы высказать ее и герой рассказа Вася, от лица которого ведется повествование. Забыв об ожидающем его семью голоде, о преследованиях кулаков, он мужественно рассказывает

⁶ Замойский. Рассказы. Пенза, 1954, стр. 40.

обо всем, что произошло на самом деле, изобличает обидчика и лгуна Павла. Настоящая правда делает его твердым, помогает перенести побои и издевательства.

Писатель показывает, что пробуждается деревня после многовекового сна. К аксветлый лучик, пробивается бесстрашная правда деревенского мальчика сквозь столетия забитости и темноты.

Новая послереволюционная деревня стала жить по-иному: отошло в прошлое помещичье землевладение — основа бед дореволюционного крестьянства, исчезли урядники и становые, потише стал кулак. Но много старого осталось в психологии крестьянина. Ничего не утаивая от читателя, пишет об этом Замойский. Например, в рассказе «Покров» (1929) автор рисует картины праздника Покрова в прежнее царское время. «С кровью, огнем и кистенями праздновали его мужики». Возвращение к заветам «крови, огня и кистеня» по случаю первого прибытия в село новой советской казенной водки ко дню Покрова рисуется автором с острой болью и обидой за людей.

Но Замойский замечает и наличие мощного психологического передела в деревне под воздействием пролетарской революции, которая ощутимо отражается разладом между старым — привычным и новым — требовательным, но малознакомым еще так недавно темному крестьянину. Поэтому второй важной темой раннего творчества П. И. Замойского является тема жизни и быта крестьянских людей, когда у них появляются новые интересы, когда воспитываются новые отношения к жизни, новая психология. Этой теме посвящен целый ряд сборников рассказов и повестей таких, как «Бураны-мятели» (1926), «Первый сноп» (1926), «Плотина» (1927), «Из Кривых Озер» (1927), «Лебеда» (1928), «Канитель» (1929) и другие.

Все сильнее Замойского интересует внутренний мир и переживания человека, широкое изображение деятельности людей. Особенно много и тепло пишет П. И. Замойский о комсомоле. В рассказе «Плотина» комсомольцы — первые проводники политики партии в деревне. Они основные борцы против косности, рутинерства, организаторы колхозной жизни. Им принадлежит решающая роль в жизни села, они побеждают.

Много лет крестьяне села не могут построить плотину, мешает разобщенность, оглядка на соседа, заедают частные дела, а вода в реке все мельчает, и пастуху приходится гнать стадо очень далеко на стойло. Безлошадные и неимущие, комсомольцы дружно выходят на строительство плотины ранним летним утром, и пристыженные мужики, откладывая домашние дела, присоединяются к ним. За день сделана плотина, о строительстве которой многие годы ставился вопрос на сельских сходах. Со злобой смотрят на комсомольцев — зачинателей дружной коллективной работы — богатеи-кулаки, с возрастающим уважением — бедняки и середняки.

Показателен и финал рассказа. На следующий день после коллективной постройки плотины в клубе комсомольцы ставят спектакль «Сцены из деревенской жизни». Спектакль совпадает с церковной службой. Пустеет церковь, расходится народ в клуб; остается в одиночестве батюшка — самый крупный богатей на селе: некому служить обедню. А в клубе — веселье: интересно молодым, занято и старикам.

С чувством глубокого удовлетворения Замойский показывает, что новая жизнь побеждает, она прочно входит в быт человека. Все симпатии писателя на стороне лучших активистов села — комсомольцев.

Нет лучше, более бескорыстного друга у крестьян, чем комсомолец — деревенский учитель («Плотина»). Он воспитывает детей, он — вожак сельских комсомольцев, организатор коллективной работы, ре-

жиссер самодеятельных спектаклей, руководитель хора. Полна и многообразна его жизнь. И не беда, что заниматься приходится в неотремонтированной школе, что уже несколько месяцев не плачено жалование, что скучна обстановка скромного жилья. Учитель знает, что все наладится, и не о себе, а об общем благе заботится он прежде всего. Герой Замойского не одинок. За ним стоит народ, за ним стоит Коммунистическая партия, которой он верой и правдой служит. И когда самогонщик-дьякон пытается его уязвить, говоря: «Эй, коммунист!», учитель спокойно отвечает: «Пока не коммунист. А вот, если примут...» Нам ясно, как поведет он себя, когда его примут: еще лучше, еще самоотверженнее станет он работать, еще решительнее будет бороться с врагами советского народа. Замойский сумел верно нарисовать лучшие черты учителя Крумилины — борца, общественника, энтузиаста, сыгравшего большую роль в культурном строительстве деревни.

В своих произведениях писатель стремится показать, как прекрасна новая жизнь, как прекрасен человек, пробудившийся для этой светлой жизни. На его глазах происходило превращение темного, забитого крестьянина в свободного человека, духовно обогащающегося. Писатель ставит своей эстетической задачей донести до читателя это новое в поступках и делах простого деревенского человека, разбуженного революцией. В одном из ранних рассказов «О себе» Замойский так определил свой эстетический идеал: «Как я рассматриваю свои эстетические позиции? Какова основная цель моего творчества? Чему и кому служит мое перо? Ответ прост и легок: скорейшему уничтожению старой, проклятой жизни, гнусной нищеты, рабства; скорейшему построению социализма в нашей стране.

К этой цели можно подойти всячески. Каков мой подход? С одной стороны, беспощадно бичую мелочную собственность крестьянского единоличного хозяйства, вскрываю всю гнилую философию, с другой — показываю преимущества коллективного труда. Это основное»⁷.

Показать преимущества коллективного труда — вот объективное содержание эпохи, которое может быть осмыслено лишь через судьбы и характеры персонажей. Поэтому эстетический идеал Замойского неразрывно связан с изображением прекрасного человека, его качеств, поступков, дум и чувств, его отношения к другим людям. Эти прекрасные люди — передовые девушки и женщины села. Им посвящает автор рассказы «Бураны-мятели» (1926), «Кружевное полотенце» (1926), «Сноха Аксинья» (1926), «Агашка» (1929) и другие.

Трудно женщинам бороться против косности своих родителей, женихов, мужей, но партия и комсомол берут их под защиту, выводят на широкую дорогу новой жизни...

Так, например, Замойский рассказывает, как горько сетуют на свою дочь бедняк Прошка и его жена Агафья («Бураны-мятели»). «...Дунька у обоих на уме. Бойкая она, сорви-голова. В мужичьи дела лезет, нос всюду сует...

— Непутевая!

— Кто ее замуж возьмет,

— Пропащая...»⁸

Но напрасно тоскуют родители, прислушиваясь к ядовитым сплетням обывателей — соседей. Дуня нашла свою дорогу, она знает, чего хочет: она много читает, беседует с приезжими людьми, смело выступает против богатеев села. Нередко идут к ней мужики советоваться по

⁷ Замойский. Автобиографические рассказы. ГИХЛ, 1927, стр. 5.

⁸ Замойский. Бураны-мятели. Новая Москва, 1926, стр. 34.

самым важным вопросам. Напрасно боялись отец с матерью, что без жениха останется их дочка — нет на селе невесты завиднее. Деятельность Дуни и других комсомольцев не проходит бесследно. «Изменился народ в деревне. Нет косых взглядов. Только кулаки да поп с лавочником жуют в зубах злобу. ...Ворчат кулаки на селе, ворчат старики. Вся старая жизнь ворчит на новую. А новая идет, бодрая, лучистая. Будит она деревню от векового сна. Ручейками светлыми пробивается в темь»⁹.

Если в рассказе «Бураны-мятели» показано в основном изменение семейных устоев, то в рассказе «Агашка» писатель еще более глубоко изображает процесс изменения общественных устоев в деревне. В центре этого произведения также стоит образ передовой энергичной девушки. В батрачке Агашке Замойский воплотил свой идеал прекрасного человека, в котором воедино слились духовная и физическая красота. Эта девушка вместе с другими комсомольцами будоражит деревню, выводит на чистую воду своего хозяина-кулака и его дружков, замышляющих всякие козни против советской власти. Выступления молодежи встряхнули деревню, не даром в первоначальной редакции рассказ назывался «Камень, брошенный в болото» (1928). Нельзя согласиться с оценкой этого рассказа критиком Дивильковским. Он пишет: «...В его (Замойского. — В. С.) книжках мы можем указать лишь один рассказ, где имеется порядочно избитый трафарет первоначальных опытов советско-деревенской литературы. Это рассказ «Камень, брошенный в болото» (сборник «Лебеда»). Герой — отпускник из красноармейцев, по-городскому сознательный, революционер, его возлюбленная — батрачка и комсомолка; борьба с кулачем, засевшим в совете; кооперация; покушение кулака на героя — все это подано так, как будто писал рассказ не Замойский, а один из сотен авторов-штамповщиков этой однообразно-знакомой темы»¹⁰.

Тема рассказа, действительно, не новая. Она встречается у Неверова («Андрон непутевый», 1923), у Караваевой («Медвежатное», 1925), в «Ледоломе» Горбунова (1928) и других.

Верно, что образ красноармейца-отпускника получился тусклым, невыпуклым, незапоминающимся. Но в образе главной героини этого рассказа Агашки писателю удалось уловить многие черты, характерные для крестьянских девушек-батрачек. Агашка порой колеблется — нелегко ей выступать против своего хозяина-«благодетеля», который прячет под улыбкой свою ненависть, прикрывает «родственными отношениями» самую бессердечную эксплуатацию. Агашка — не безжизненный «трафаретный» образ. Это — живая девушка, работающая, красивая, влюбленная и любимая. Никакая работа не страшна Агашке. Так же как и Дуня и Аксинья, она мастерица не только речи говорить: Агашка ловко пашет, хлеб обмолачивает, красиво косит, «редкий мужик угонится за ней, а плясать пойдет да бровью поведет — кого хочешь с ума свести может». Такая же красивая и прямая Агашка в общественных делах: не боится ни мести, ни пересудов. Глубоко вскрывает она неправду, разоблачает хищников-богатеев. Участие в классовой борьбе раскрывает перед ней широкие перспективы, помогает добиться и личного счастья.

Перед ней выбор: ее любит кулацкий сынок Кузька, у которого дом — полная чаша: и наряды, и подарки; обожает ее и красноармеец

⁹ Там же, стр. 40.

¹⁰ Дивильковский. 6 т. «Ланотники в трудовой учебе у революции». «Земля Советская», № 12, 1929, стр. 58.

Андрей, но у него никаких богатств, зато он — свой, близкий. Как тут быть?

Ситуация эта тоже не раз описана в нашей литературе, потому что она взята из самой жизни. Пожалуй, лучше всех передал ее Исаковский в стихотворении «Раздумье», написанном несколько раньше «Агашки»¹¹.

«Дом у Вани с железною крышей,
Сапоги у него под лак.
А за что же любить мне Мишу,
Если Миша — простой батрак...
Разрываются мысли на части,
Навалилось раздумье вдруг.
Ну, какое тут выбрать счастье?
Ну, какое же взять из двух?
Сердце девичье правду слышит
И цветет, словно алый мак.
Я люблю, я люблю тебя, Миша!
Я люблю ни за что тебя, так».

Сердце подсказывает Агаше правильный выбор. Смело идет она навстречу Андрею, и можно не сомневаться: эти молодые люди создадут крепкую семью, они будут счастливы.

Дивильковский прав в том, что тема рассказа не нова, что неудачен образ Андрея, но говорить о том, что в данном рассказе не выявилось своеобразие писателя и он не сказал ничего нового, нельзя. Перед нами живые, интересные люди, нарисованные рукой начинающего, но талантливого писателя.

Своими рассказами (в том числе и рассказом «Агашка») ЗамоЙский входит в литературу как самообытный художник слова со своей темой, с любимыми художественными образами и своеобразным мастерством¹².

Написание многочисленных рассказов подготовило писателя к созданию талантливой повести «Прутик» (1928), в которой ЗамоЙский выступил как зрелый писатель литературы социалистического реализма, прекрасно знающий реальную жизнь. Повесть «Прутик» относится к лучшим произведениям советской прозы, в которых запечатлен образ крестьянина-середняка.

Ф. Бутенко во вступительной статье к повести «Прутик» (М.-Л., 1931) под названием «Кулацкая литература и «Прутик» ЗамоЙского» относит образ Фаддея Куркина, которого вся деревня прозвала Прутиком за его индивидуализм, к одному из многочисленных образов кулаков, выведенных ЗамоЙским в его произведениях. Нельзя согласиться с такой трактовкой образа. Слов нет, Фаддей Куркин — старательный хозяин. Подстать ему и жена Марина. Мелочным скопидомством отмечено все их хозяйствование: каждый лоскут, каждый огрызок у них на учете. И трудолюбивые оба, минуты нет, чтоб сидели без дела, все стараются, все копошатся. Прутик — ярый собственник, это чувство развито в нем сильнее, чем в других крестьянах; он отвратителен и смешон в своих антиобщественных чувствах, разросшихся беспредельно. Прутик, как огня, боится слов «компания», «сообща». Он считает глупейшим делом посещать общественные собрания, если они не преследуют целей распределения земли или леса. Про собрания он говорил: «Ум хорошо, два лучше, а ежели три — куда годно?»¹³

¹¹ Исаковский. Провода в соломе. ГИЗ, 1927.

¹² О мастерстве речь пойдет несколько ниже.

¹³ ЗамоЙский. Рассказы. Пенза, 1954, стр. 120

Искренним смехом встречает Фаддей организацию артели: «А кто говядину будет крошить? Вот она коммуна. Заболей кто-нибудь — работай; все захворают — за всех отдувайся. Ты работай, а они будут жрать. Разве не обидно?... Один ты уж знаешь, что один. Никто тебе не поможет, зато и ты никому не обязан помогать. Конечно, оно может, вместе-то и легче работать; да кто хозяин? Кто может сказать: «Мое добро, что хочу, то и делаю! «Конечно, в артель Прутик не пойдет. Делать ему там нечего... У артели ни меж, ни борозд. Плугами пашут подряд, сеялки тоже сквозь. Ну не чудачки ли там люди? И как вспомнит об этом Прутик, что в артели ни меж, ни борозд, так и захохочет»¹⁴.

Но Прутик прекрасно знает и преимущества общественного быта: обществу «сообща» содержит пастуха, в «обществе» лес мужикам распределяется. И никак не может Фаддей отделиться от людей, тысячи нитей связывают его с односельчанами. Ведет Прутик натуральное хозяйство, его неотступно преследует единственная упорная мысль: жажда наживы, жажда накопления, жажда эгоистически замкнутого уюта и благополучия.

В своем крохоборстве, скупости Куркин доходит до враждебных, античеловеческих поступков: отказывает оглоблю соседу, жену которого нужно немедленно увезти в больницу.

Но несмотря на все, Прутик не кулак, как расценивает его образ критик Бутенко. Прутик — типичный середняк. Вспомним ленинское определение: «Средняк — это такой крестьянин, который не эксплуатирует чужого труда, не живет чужим трудом, не пользуется ни в какой мере никоим образом плодами чужого труда, а работает сам, живет собственным трудом»¹⁵. Исходя из определения В. И. Ленина, Куркин — типичный середняк. Он не эксплуатирует чужой труд. Скорее, наоборот, он все старается делать один: «Пускай люди, как хотят, а мы, как желаем. Своего не отдадим, чужого не возьмем»¹⁶. Самостоятельность его доходит до таких нелепых крайностей, что он после ушиба лошади отказывается воспользоваться помощью, предложенной деревней, и запрягает в соху корову.

Да и нет полного достатка в доме Фаддея Куркина, нет зажитка, сытости настоящей нет. «Погребница у него развалилась, и у кладовки матки перегнулись, а нижние венцы совсем подгнили. Стропила на избе тоже не ахти какие, а если подумать о поднавесе, то он и совсем недоделан...»¹⁷

Неразумно живет Прутик, нерасчетливо тратит свои силы, глупо погибает, по сути дела раздавленный не стволем дерева, а своей неуемной жадностью. Вот почему не трогает нас смерть Прутика, сделавшего жертвой своего же собственного индивидуализма. Писатель намеренно сгущает краски, но не для того, чтобы, как считает Бутенко, посмеяться над безмерно нелепым классовым врагом. Замойский, используя сатирические средства в раскрытии образа Фаддея, стремится показать, что если бы восторжествовали Прутики с их идеологией индивидуализма, то ни о каком общественном развитии и речи быть не могло б, потому что пользы от него обществу никакой и его существование бессмысленно.

При описании жизни и глупой гибели Прутика у автора звучат и сочувственные нотки: ведь не Прутик виноват в том, что он такой темный, его так воспитали, этому его с малолетства учили. Отец Фад-

¹⁴ Там же, стр. 133, 122, 134.

¹⁵ В. И. Ленин. О союзе рабочего класса и крестьянства. Госполитиздат, 1954, стр. 534.

¹⁶ Замойский. Рассказы. Пенза, 1954, стр. 129.

¹⁷ Там же, стр. 119.

дейкин так жил и деды его так жили. И жену Фаддею отец подыскивал два с лишним года. «Он выбирал себе свата, чтобы к своему делу был рачительный, а с компаниями не водился. И нашел!»¹⁸ Фаддейка даже не знал, «кто его невеста, какая она, где живет? А разве это нужно? Ведь отец-то знает, кто его, Фаддейкина, невеста! Зачем же Фаддейке знать?»

Правда, по душе ему одна девка в ихнем селе..., но отец-то ведь ее не сватает. Зачем же думать об ней попусту?» (стр. 126). Неумение самостоятельно мыслить, привычка жить по дедовским обычаям — глубоко живут в натуре Прутика. Трудно это искоренить. Куркиных нужно вести к свету, к коллективному труду. «...Понятно, что средний крестьянин не может сразу стать на сторону социализма, потому что он твердо стоит на том, к чему привык, осторожно относится ко всем новшествам, проверяет сначала делом, практикой то, к чему его зовут, не решается изменить свою жизнь, пока не убедится в том, что это изменение необходимо», — писал В. И. Ленин¹⁹.

Наша партия, двинувшая народ к новой жизни, сумела добиться перелома в сознании миллионов частных собственников, многие из которых мыслили и поступали, подобно Прутику.

Дался этот перелом нелегко, происходил он в ожесточенной классовой борьбе.

И развитие образа Прутика следует искать не в «собрате Прутика кулаке Лобачеве (роман «Лапти»), проявившем себя как классовый враг в действии», как полагает Бутенко, а в образе середняка Ефима Сотина, ставшего лучшим колхозником («Лапти»). Сам Замойский как раз стремится к такому раскрытию образа Фаддея Куркина. Недаром он из второй редакции рассказа выбрасывает то, что Прутик недоволен советской властью, забравшей у него две меры овса для лошадей красноармейцев. Эти две меры овса, как Фаддей считает, незаконно изъяты у него, не дают ему покоя, заставляют ненавидеть все новое, советское. И не случайно Замойский совершенно выбрасывает эту деталь из второй редакции рассказа. Образ Прутика — среднего крестьянина-единоличника только выигрывает от этого. Гибель Прутика — случайность и одновременно — необходимость. Прутик сломался под непосильной для одного человека ношей. Замойский показывает этим, что, как бы ни трудился крестьянин на своем наделе, как бы ни вытягивал из себя жилы, одному не выбиться из постоянной нужды; путь такого крестьянина — в коллектив, в колхоз или гибель от непосильного труда. От того, что гибнет Прутик, произведение Замойского не становится идейно слабее. Эту «идейную слабость» обнаруживает тот же Бутенко. «Не включенный в систему, взятый обособленно от классовой практики **кулачества** (подчеркнуто мною. — В. С.) в целом, Прутик Замойского может быть воспринят как патологический, исключительный экземпляр своеобразного деревенского Плюшкина... Обособление Прутика от классовых связей, от широкой классовой практики обусловило и внеобщественный финал рассказа. Прутик гибнет, наказанный природой»²⁰.

Вывод, сделанный Ф. Бутенко, исходит из неправильной трактовки образа главного героя рассказа. А потому он совершенно не отвечает истинному положению вещей.

Прутик Замойского — типичный образ крестьянина-середняка до прихода его в колхоз, а не «исключительный экземпляр». И то, что мно-

¹⁸ Там же, стр. 125.

¹⁹ В. И. Ленин. О союзе рабочего класса и крестьянства. Госполитиздат, 1951, стр. 534.

²⁰ Ф. Бутенко. «Прутик» Замойского. Л.— М., ГИХЛ, 1931, стр. 13.

гие черты, присущие единоличнику-крестьянину, скупость, крохоборство, стремление к обособленному образу жизни, даны гиперболично, делает образ Прутика выпуклее, своеобразнее и художественнее.

Художественность образа зависит от степени мастерства писателя, а мастерство Замойского к моменту написания повести «Прутик» значительно возросло. Это можно проследить, если проанализировать, как работал писатель над своими произведениями.

В первых рассказах Замойского встречаются натуралистические штрихи и детали. Рассказ «На Миколу» (1920) — самый первый рассказ писателя — даже не мог быть напечатан из-за этого.

Но и в следующих рассказах Замойского наряду с общеупотребительной лексикой художественно-беллетристического стиля, хорошо используемой эмоционально-экспрессивной и разговорно-бытовой речью, к сожалению, во многих местах язык натуралистичен. Речь действующих лиц часто пересыпана нехарактерными, искаженными словами, изобилует вулгаризмами. Например: «хоччи», «недуром заорал», «косорыльцы, кысымы» (вместо «комсомольцы»), «чаво», «чижало», «кесь», «ухайдакали», «матри», «перли», «Штоб ты сиганяшки по уху залягали», «Пес с ними» и так далее. (Рассказы «Причиндал», «Бестолковщина», «Канитель», «Покров» и другие).

В передаче песни, используемой крестьянами, Замойский стремится до того точно воспроизвести искаженную крестьянскую речь, что текст песни очень трудно воспринимается:

— Уж ты са-ат, ли мой са-ат,

Сат зиле-ео-онинь-ка-ай...

Да, што ты рана сат цвете-ошь.

Ясы-па-паишьси-и...²¹

В описании событий тоже часто чувствуется стремление автора к скрупулезному воспроизведению деталей и фактов, так что порою чувствуешь неприятное ощущение при чтении таких сцен, как: «Люди ползали по двору, корчились и охлестывали друг друга блевотиной. Два огромных пса, фыркая и ворота морды, облизывали им губы, щеки, глаза...»²²

Неточность, неясность в языке затемняют, обедняют мысль, лишают язык образности, снижают ценность произведений.

Но довольно быстро Замойский понял, что такое немудрящее копирование «натуры» отнюдь не обогащает создаваемые им образы и характеры, а, наоборот, делает их примитивными. Он тщательно работает над словом. Все чаще встречаются меткие, образные выражения, такие, как: «Изменился народ в деревне. Нет косых взглядов. Только кулаки да поп с лавочником **жуют в зубах злобу**» (подчеркнуто мною. — В. С.)²³.

Начинает пользоваться П. И. Замойский деталями портрета. Так, в рассказе «Сноха» (1926) перед Ефимом Чубаровым, домашним деспотом, встают однажды серые, неподвижные глаза сына, решившего протестовать против тирании отца.

«— Ты што?

— Нет ништо... та-ак.

Ефим в упор вонзился в серые глаза, и извиваясь жгутом, как-то по-детски выкрикнул:

— Да ты... што-о... отца-то!!!

Серые глаза молчали».

²¹ Замойский. Покров. Сб. «Канитель». Изд-во «Федерация», М., 1929, стр. 28.

²² Там же, стр. 28.

²³ Замойский. «Бураны-мятели». Новая Москва, 1926, стр. 38.

Развивается, растет из рассказа в рассказ образ деревни. «Думает деревня туго, сугробисто», — встречаем мы в рассказе «Бураны-мятели». «Старую деревню нужно взять за глотку, — говорит учитель Крумилини в рассказе «Плотина», — сжать ее, сдавить, иначе она сожрет молодую. Нужен бой! Нужно: кто кого?»

Пейзаж еще редко встречается в ранних произведениях П. И. Замойского. Сначала он несколько неудачен, как например, в рассказе «Канитель» (1929) «И будто ветер стих, и солнце ход остановило. Лучами серебряными взапуски оно по лицам мужиков. И видели — играет на щеках, — веником брызги мелкие дробит, на звезде — янтарем горит»²⁴.

А вот в рассказе «Две правды» прекрасный летний пейзаж, противопоставленный маленькой трагедии, разыгравшейся в душе ребенка, играет уже активную роль, он успокаивающе действует на мальчика. «Мать долго меня била. Но чем больше она хлестала меня, тем становился я злее и упрямее. Потом, изловчившись, я схватил зубами палец матери, стиснул челюсти, она ахнула, качнулась, и я, не помня себя, бросился куда-то через огороды, через конюшню, на гумна.

Долго я шел полем по межам, среди цветущей ржи и бурых овсов... Я вышел в степь. Широкая, голубая степь. Много стоит на ней стогов барского сена. И... чудно! Мне почему-то очень захотелось спать»²⁵.

А в рассказе «Бураны-мятели» тоскливую жизнь крестьянина сопровождает такой же угрюмый пейзаж: «Какие наши зимние ночи? Тоска. Занесены избы до крыш, завалены сугробами улицы. Дует и свищет буря злая... Мчится из конца в конец, воет, метет. Ревет она диким зверем по дороге, сбивает с пути, толкает в глубокие снега»²⁶.

Позднее в рассказах Замойского появляются целые пейзажные картины, имеющие своеобразный сюжет. Такая сюжетная пейзажная зарисовка встречается в рассказе «На стойле» (1934). «Знойный день. Серебристые волны марева густо плавают по взлобьям и пригоркам, причудливо изгибая далекие леса и ржаные полотнища загонов. Косматыми прядями они скользят и пылают на черном пару.

Взглянешь на село и кажется, что гумна, избы, ветлы и высокая колокольня церкви поднялись высоко над землей и, трепетно содрогаются, мельтешатся в горящей миражной дали.

Степь — опаленная шерсть. Выбита она копытом, выжжена солнцем, вылизана коровами. Лишь не тронут, бел, словно снег, сухой, пушистый ковыль, да дикий мордвинник кое-где сиротливо торчит, раскинув свои страшные лапы»²⁷.

Перед нами большое пейзажное полотно летнего солнечного дня в знойной степи. Но рисуя картину природы, Замойский никогда не забывает человека, как он относится к природе, как он ощущает себя в окружении ее. «В такие дни не позавидуешь овечьим пастухам», — заключает автор свою зарисовку. И уже не со стороны, а участливо и сочувственно читатель относится к людям, которые должны печься под зноем в сухой опаленной степи, пася стадо чужих овец.

Кропотливая, упорная работа над словом, над языком персонажей своих произведений принесла свои плоды. «П. И. Замойский — самообытный, недостаточно еще оцененный мастер, великодушный, я бы сказал — непревзойденный знаток живой народной речи средней полосы России», — так оценил его творчество редактор произведений Замойского

²⁴ Замойский. Канитель. «Федерация». М., 1929, стр. 116.

²⁵ Замойский. Рассказы. Пенза, 1954, стр. 42.

²⁶ Замойский. Бураны-мятели. Новая Москва, 1926, стр. 27.

²⁷ Замойский. Рассказы. Пенза, 1954, стр. 49.

Н. Катков в письме к автору этой статьи, и с этим нельзя не согласиться.

Ранние рассказы и повести Замойского помогли ему прочно установиться как писателю социалистического реализма, темы произведений которого — жизнь до- и послереволюционной деревни, психологический перелом в деревне под воздействием пролетарской революции, коллективизация сельского хозяйства, борьба с кулачеством, работа сельских комсомольцев. В ранних произведениях писатель шлифует свой язык, вырабатывает свою манеру письма, свое авторское «я».

Деревенской тематике Замойский остался верен на протяжении всего своего творческого пути. Ранний период творчества подготовил писателя к созданию большого эпического романа «Лапти».

М. В. КЛЕПИКОВА

НЕКОТОРЫЕ ПРИЕМЫ СОЗДАНИЯ ХАРАКТЕРА В РОМАНЕ МИХ. СЛОНИМСКОГО «ИНЖЕНЕРЫ». (ОБРАЗ ЛАНГОВОГО)

В современной советской литературной критике и литературоведении все больше места уделяется изучению полной картины развития советской литературы, литературного процесса. При этом важно обращение критиков не только к творчеству общепризнанных писателей, создавших яркие полотна о героических буднях XX века, писателей, чьи произведения вошли в золотой фонд русской классики. Как бы ни был талантлив писатель, он не в силах отобразить в своем творчестве жизнь общества во всех ее проявлениях. «Надолго останутся в новой истории литературы,— писал А. М. Горький,— яркие работы Всева, Иванова, Зазубрина, Фадеева, Михаила Алексева, Юрия Либединского, Шолохова и десятков других авторов,— вместе они дали широкую, правдивую и талантливейшую картину гражданской войны»¹. Только творчество писателей в целом дает возможность более объективно подойти к проблеме формирования нового человека, положительного героя в советской литературе, к формированию творческого метода, эстетического идеала советской литературы.

В связи с этим предстоит изучение произведений писателей, разных по творческой манере, взгляду на мир, творческий путь которых формировался в 20-х — 30-х годах XX века. Творчество М. Слонимского, И. Бабеля, Ю. Либединского, А. Веселого и многих других еще не изучено глубоко в нашем литературоведении, несмотря на то, что в свое время оно сыграло большую роль в формировании и развитии молодой советской литературы.

«Говорить об отдельном писателе — это значит говорить о литературе, так как мы все связаны и преемственностью художественного мышления, и литературными традициями. Мы, писатели, являем собой как бы единую цепь, состоящую из отдельных звеньев» (М. Шолохов)².

Одним из таких звеньев в общей цепи литературного развития можно по праву считать творчество Михаила Леонидовича Слонимского. Как всякий писатель, Слонимский вошел в литературу со своим материалом, с тем, что пережил и перечувствовал до того, как взялся за перо.

Выходец из небогатой семьи интеллигента, Михаил Леонидович Слонимский рано узнал труд, с четырнадцати лет пошел на заработки — «днем учился, а вечерами учил, работал репетитором»³. В 1915 году Слонимский, семнадцатилетний юноша, уходит на фронт, где вплот-

¹ М. Горький. О литературе. Собр. соч. в 30-ти т. ГИХЛ, М., 1953, т. 25, стр. 253.

² М. Шолохов. Дорогое имя. «Литературная газета» от 22 января 1963 г.

³ М. Слонимский. Инженеры. Лавровы. ГИХЛ, М., 1953. От автора, стр. 3.

ную сталкивается с жестокой действительностью, произволом царской армии. «В бесправном положении солдата царской армии, под гнетом неумолимо свирепого строя я приобретал необходимый жизненный опыт»⁴.

Империалистическая война, разложение царской армии и всей капиталистической системы в России, февральская и Октябрьская революции, поиски интеллигенцией места в революции — все эти события нашли отражение в творчестве писателя.

Как и большинство своих современников, писателей-попутчиков, Слонимский не смог сразу найти ответ на вопрос, что новое должно прийти на смену старому, разрушаемому ходом истории, не смог сразу увидеть той революционной силы, которая готовила переворот 1917 года. Поэтому закономерно, что в первых рассказах сборника «Шестой стрелковый» (1922) доминируют мотивы фатальности, смерти, разрушения, гибели всего и вся. Писатель не увидел той силы, которая возникает, рождается.

Мотив стихийности революции не был случайным явлением в литературе тех лет. В разной мере он отразился в творчестве многих писателей 20-х годов: в «Бунте» Н. Никитина, «Ветре» Б. Лавренева, «Голом годе» Б. Пильняка, «Ватаге» Шишкова. Все эти произведения характеризуются стремлением рассказать о революционной современности, но лишь с внешней стороны; нет в них глубокого понимания закономерности происходящего. И если Пильняк «шел рядом с революцией, с интересом поглядывая на происходящее, порой восхищаясь, но не разделяя ни ее веры, ни ее идеалов»⁵, если его роман «Голый год» свидетельствует о том, что писатель не смог проникнуть в глубину новых явлений жизни, создать характер нового типа истории, то пытливое изучение жизни Слонимским, стремление познать ведущие силы истории, симпатия к трудовому народу приводят писателя к созданию романов «Лавровы» (1926) и «Фома Клешнев» (1931). Эти романы свидетельствуют о переходе Слонимского с позиций попутчика на позиции союзника пролетариата.

В центре «Лавровых» типическая картина брожения в рядах старой русской интеллигенции во время революции, картина ее политического размежевания со старыми традициями своей среды. Наиболее отчетливо она выражена в образе Бориса Лаврова, стремящегося найти свое место в революции, в жизненной борьбе и безотчетно следующего за большевиком Фомой Клешневым. Ясно ощущается в этом романе, какой огромный шаг на пути понимания жизни и людей сделал писатель. Но и образ Бориса Лаврова и, особенно, Фомы Клешнева говорит о том, что для писателя все-таки многие вопросы не были ясны и решены. Герою, наиболее любимому автором, Борису Лаврову, еще предстоят «хождения по мукам», прежде чем неосознанная симпатия к большевику Клешневу превратится в убежденность в правоте большевиков. В романе «Лавровы», по меткому выражению одного из критиков, «общественные события являются главным материалом автора, но именно материалом, а не темой»⁶.

«Фома Клешнев» — значительный шаг вперед в осознании писателем процессов общественного развития. Показ классовый борьбы на

⁴ Там же, стр. 3.

⁵ М. М. Кузнецов. Социалистический реализм в соотношении с другими творческими методами. В кн.: Реализм и его соотношения с другими творческими методами. Изд. АН СССР, М., 1962, стр. 323.

⁶ Я. Бенни. Мих. Слонимский. Лавровы. Роман. (Отзыв), «Печать и революция», № 3, 1927, стр. 195.

идеологическом фронте и оценка этой борьбы, отношение к ней с позиций Коммунистической партии (через образ большевика Фомы Клешнева), сама постановка образа коммуниста в центре романа говорит о необычайно актуальном политическом значении романа в тот период.

Тема интеллигенции остается главной в творчестве Слонимского 40-х—50-х годов. Вновь писатель возвращается к суровым годам революции, осмысливая их уже не как ее современник, во многом не понимающий закономерности происходящих событий, видящий революцию как бы со стороны, а как писатель, прошедший долгий путь творческой эволюции. О стремлении Слонимского показать революционные события в новом освещении говорят коренным образом переработанное издание романа «Лавровы» (1949) и значительно переработанное издание романа «Фома Клешнев» (1938), несомненно выигрывающие в глубине осмысления происходящих фактов.

Писатель создает цикл романов о людях русской науки, о дружбе передовых русских ученых и революционных народных масс — романы «Инженеры» (1950), «Друзья» (1951) и «Ровесники века» (1959).

Роман «Инженеры» — одно из первых художественных произведений о приоритете России в научных открытиях в мировом масштабе, о судьбе талантливейших русских изобретателей-самородков, о борьбе передовых русских ученых с иностранным засильем в русской технике, науке, культуре. В основу сюжетной канвы романа писатель положил факт ограбления талантливого русского инженера бельгийской фирмой, присвоившей сконструированный им станок и выдавшей привилегию на него иностранцу, — рядовой, будничный факт из жизни России конца XIX — начала XX веков. История русской техники хранит немало фактов о бесправном положении русских инженеров, когда замалчивались творческие подвиги русских техников-новаторов, когда иностранные и отечественные капиталисты умели ловко обкрадывать творцов нового, создавая и распространяя ложную теорию о «неспособности» русского народа в области техники и технических наук. Ловко используя законы буржуазной России, материально ограничивающие право изобретателя на свое изобретение, иностранные капиталисты пытались монополизировать русскую науку и технику, не только замалчивали имена русских новаторов, но и возбуждали дела против них с целью отнятия права на их же изобретение. Около десяти лет тянулась тяжба вокруг изобретения Ф. Щербакова, присвоенного в 1896 году фирмой «Стефен и Леман». Доведенный до отчаяния, изобретатель вынужден был писать в Сенат: «Хочешь лишиться чести и сделаться в глазах общества подлецом, то будь прежде всего гражданином Российской империи и сделай какое-нибудь имеющее меновую ценность изобретение»⁷.

«В романе «Инженеры», — пишет Мих. Слонимский, — многое построено на моих личных воспоминаниях о том времени. Страшный контраст между нищетой рабочих окраин и роскошью центральных кварталов Петербурга навсегда запомнился мне. Судьбы людей, в частности, ученых, инженеров, мне приводилось наблюдать непосредственно подчас и в кругу родных и знакомых»⁸.

В центре внимания автора герой-интеллигент, путь осмысления им жизни. Но этот путь Слонимский дает на широком фоне социальной жизни, вводя в свое повествование людей разных социальных групп. В создании широкого реалистического полотна российской действительности — значительный шаг вперед в творческой эволюции писателя по

⁷ В. В. Данилевский. Русская техника. Лениздат, 1949, стр. 455.

⁸ М. Слонимский. Инженеры. Лавровы. ГИХЛ, М., 1953, От автора, стр. 3.

сравнению с его ранним творчеством. Слонимский создает образы передовых ученых, интеллигентов и представителей буржуазной декадентствующей науки; образы революционеров, рабочих и русских, и иностранных промышленников. Воссоздавая типические обстоятельства русской действительности 1912—1914 гг., Слонимский показывает две России, два Петербурга — Петербург аристократический, дышащий «иностраным воздухом», и Петербург рабочих окраин. «Иностранные промышленники, коммерсанты, ремесленники глубоко внедрились в город, — пишет автор. — Нигде в России преклонение перед всем иностранным не выражалось так явственно и так активно, как в Санкт-Петербурге. Петербургские богатые семьи охотно отдавали своих детей в иностранные школы, которых немало было в царской столице. Слово «заграница» импонировало и горничной из «хорошего дома», и университетскому приват-доценту... Высокомерие и тщеславие, напыщенность и подoboстрaстие охранялись всей мощью жандармерии и полиции. В холодных залах министерств находили поддержку любые иностранные предприниматели. Казенные заказы давались иностранным фирмам, пошлины благоприятствовали иностранцам. Вся эта громада власти и денег давила русскую столицу и всю Россию»⁹. В таких условиях герои романа — профессор Кондаков и его ученик Иван Терентьевич Ланговой — ведут борьбу за честь отечественной науки. В этом их споре, поединке с модными умниками, прихвостнями в науке, олицетворенными в лице Белкина, в борьбе всего самого простого и естественного с извращениями чувства и мысли заключен главный конфликт романа «Инженеры».

В резко контрастном противопоставлении городу дворцов и фраков автор создает образ рабочего Питера, Выборгской стороны, с любовью рисует образы рабочих — дяди Яши, Тимофея Котлякова и др. «Потомки плотников и корабельщиков Петра — ярославцы, новгородцы, псковичи, архангельцы, костромичи, вологжане, беднота, притекавшая в Питер с самых разных концов России, чтобы продать свои мускулы и свое умение — дымным кольцом окраин все тесней окружали блистательную столицу. Силачи, деды которых пронесли на своих плечах крепостное право и сохранили веру в жизнь и счастье, потомки строителей и сами строители, мастера, совершавшие чудеса, одаряя мир все новыми и новыми изделиями, богатые умом и душой, но загнанные в нищету и голод, они грозно надвигались на мир насильников и тунеядцев»¹⁰.

В изображении рабочего народа хозяином России, в создании образа рабочего революционера-профессионала Макшеева, несущего революционную науку в массы, в пронизанности романа перспективами революционного развития действительности — значение «Инженеров».

Ощущение неколебимого хода истории складывается прежде всего на эволюции характера инженера Лангового. Образ честного интеллигента, поиски им путей в жизни, стремление найти свое новое место в революции всегда были в центре внимания Мих. Слонимского. Этот образ наиболее близок и личности самого писателя. Поэтому интересно проследить, какие художественные средства, приемы типизации использует писатель для создания образа любимого героя, в частности, образа Ивана Терентьевича Лангового.

Ланговой — типичный представитель передовой технической интеллигенции, по выражению Макшеева — «талантливый, жизнелюбивый

⁹ М. Слонимский. Избр. произведения, т. 2. «Инженеры». ГИХЛ, М., 1958, стр. 34. Далее цитируется по этому изданию.

¹⁰ Там же, стр. 112.

разночинец, хоть и путаный, но, как чувствовалось, не способный выдать, предать, подвести»¹¹. Он искренне убежден в том, что технические усовершенствования, автоматизация — единственный путь к освобождению рабочих от непосильного, порабощающего труда. «Долг инженера, — говорит Ланговой, — давать как можно больше машин, это жизненная задача — заменить человека машиной, избавить от труда, который равен пытке»¹². И это не только убеждение инженера. Человек дела, он всей своей практической работой вносит вклад в дело облегчения труда рабочих. Но сконструированный им автоматический станок не принес ожидаемого результата. «Русский рабочий обходится дешево, и его не стоит заменять машиной, — объясняет Ланговому бельгийский инженер. — Но у нас рабочий получает больше, чем в России, а теперь, при новом станке, число рабочих можно было сократить, работа машины стоит дешевле, чем они»¹³. Новый станок принес лишь новую прибыль капиталисту.

Рисуя психологический конфликт героя, порожденный его столкновением с законами капиталистического производства, Слонимский не смягчает ни сложности его переживаний, ни трудностей, с которыми связано разрешение конфликта. Путь Лангового, сложный и медленный процесс познания им противоречий капиталистического общества, говорит о том, что личная судьба человека, тем более судьба человека науки и техники, неотделима от социального уклада жизни общества, что борьба ученого за научно-технический прогресс может увенчаться успехом только при участии в революционной борьбе рабочих. Если в начале романа Ланговой и слышать не хочет о том, что «слесарь» освободит его и его науку, то уроки жизни все сильнее и сильнее бьют по убеждениям инженера, приводят его к раздумьям о жизни. Жизненный опыт заставляет его понять, что наука и политика идут нога об ногу.

Не сразу Ланговой разобрался во всех жизненных противоречиях, не сразу связал свою судьбу с судьбой рабочего класса. Если этого еще не совершилось в «Инженерах», то в романе «Друзья» его судьба тесно переплетается с революцией, с рабочим классом. Образ Лангового писатель раскрывает в типических обстоятельствах того времени, в труде его как инженера, в столкновениях с другими действующими лицами. Автор показывает, в каких условиях формировался характер Лангового, причем он не дает сразу подробной биографии героя, а дает ее отдельные эпизоды в воспоминаниях героя или авторских отступлениях. Мы узнаем, что Ланговой рано потерял мать, потом отца — «небогатого железнодорожного служащего, он сам пробивался в жизни и привык верить в себя»¹⁴.

«И ему «действительно» все как будто удавалось. Окончив с медалью гимназию, он отлично выдержал конкурсные экзамены сразу в три института. Выбрав технологический, он до самого выпуска первенствовал на механическом отделении и еще студентом напечатал в техническом журнале несколько статей, обративших на себя внимание знатоков. Его дипломная работа тоже была опубликована»¹⁵. Общественная жизнь, политика серьезно не интересовали Лангового. Он не был одним из тех студентов, которые участвовали в тайных революционных кружках. Смутные впечатления оставило в его душе бурное

¹¹ Там же, стр. 138.

¹² Там же, стр. 78.

¹³ Там же, стр. 132.

¹⁴ Там же, стр. 30.

¹⁵ Там же, стр. 28—29.

время 1905 года. Ему запомнились только слова знакомого инженера, определившие поведение большинства интеллигенции в дни, когда ожидалось вооруженное восстание: «Так что же, слесарь будет командовать нами, инженерами? Нет, уж извините, господа! Я сам революционер и ненавижу черную сотню, но на это я не согласен»¹⁶. Возможно, эти слова потому и запомнились Ланговому, что оказались близки его собственным взглядам.

Увлеченность любимым делом, стремление осуществить свои технические мысли и идеи практически, что привело его на иностранный завод, и полное незнание жизни, законов производства обусловили душевный крах, психологический конфликт Лангового. «Влияние общественных и житейских столкновений»¹⁷ на характер — основное направление, основной прием психологического анализа, к которому прибегает Мих. Слонимский при создании образа Лангового. Мы не найдем здесь прямого описания душевных переживаний героя. Весь он высвечивается в своих поступках, манере держаться, говорить.

При создании образа Лангового писатель широко использует прием косвенной характеристики. Причем прием этот у Слонимского имеет различные оттенки. Во-первых, автор характеризует своего героя через непосредственные высказывания о нем других персонажей, давая их или в диалогах, или в мыслях персонажей. При этом Ланговой выступает всякий раз с какой-то новой стороны, неизвестной ранее читателю. Такой прием дает автору возможность не только ярче оттенить образ Лангового, но и раскрыть черты оценивающего Лангового персонажа. В отношении того или другого персонажа к инженеру проявляется не только симпатия или антипатия к нему, как к личности, но и вообще отношение его к вопросу о чести ученого, к жизни, к совершающимся событиям. «Не враг же он себе,— говорит с некоторой завистью доцент с химического отделения, оценивая уход Лангового на иностранный завод.— Во главе фирмы — бельгийский инженер, ему он и будет отдавать все свои работы — разумеется, за хорошую оплату... А Ланговой слишком любит хорошую жизнь, чтобы отказываться от такого блага»¹⁸. Трезво оценивает происшедшее и адвокат. Видя, что инженер пытается отстоять свои авторские права, сославшись на мировой авторитет Кондакова, он замечает: «Простодушен ты, Ванечка, как годовалый младенец. Соску бы тебе в рот. Да твоего старика протащат по грязи, как миленького! И не таких марали!»¹⁹.

С симпатией, с уважением к Ланговому относятся рабочие, ценя в нем прежде всего честность, верность своим убеждениям, достоинство человека, не преклонившегося перед иностранцами.

«Макшеев спросил:

— От этого бельгийца, я слышал, пришлось худо даже инженеру Ланговому?

— Обокрали и выбросили.— ответил Севостьянов.

— Плясать, видно, не захотел,— вымолвил Котляков»²⁰.

А вот дядя Яша пошел провожать Ивана Терентьевича, чтобы усадить его на извозчика. «Он с огорчением услышал, что инженер не домой поехал, а назвал адрес веселого ресторана. Не спился бы хороший человек»²¹.

¹⁶ Там же, стр. 135.

¹⁷ Н. Г. Чернышевский. Избранные соч., М.—Л., Госиздат, 1950, стр. 705.

¹⁸ М. Л. Слонимский. Избр. произведения, т. 2, «Инженеры», ГИХЛ, М., 1958, стр. 36.

¹⁹ Там же, стр. 87.

²⁰ Там же, стр. 117.

²¹ Там же, стр. 152.

Прием косвенной характеристики использован М. Слонимским для усиления читательского интереса к герою. На протяжении первых страниц романа Ланговой не появляется — о нем говорят, думают самые разные по характеру люди. Как действующее лицо Иван Терентьевич появляется лишь в пятой главе. Но это появление не является для читателя неожиданным, оно подготовлено. Помимо слов старого профессора о том, что это его любимый ученик, который связан сейчас с иностранным заводом, что он любит весело провести время («Но к Ланговому не дозвонились — не показывался со вчерашнего вечера. Возможно, что он на заводе, а верней, что загулял»²²), облик его как ученого начинает вырисовываться при незримом противопоставлении его приват-доценту Белкину, «пустомеле из нынешних философов, рассуждения которых противно слушать»²³. Профессор Кондаков мысленно ведет спор с Белкиным, считаящим себя ученым, характеризует его как одного из «самонадеянных невежд, шарлатанов, развратителей, уродующих молодежь. Развелись какие-то любители мрака, которые губят все живое, преследуют неотступно, как чудовищные неотвязные тени, ползущие по стенам города»²⁴. Такое резкое отношение к Белкину усугубляется тем, что профессор видит, что молодежь, даже его дочь Ниночка, увлекается проповедями Белкиных, идет за ними. Терпя вынужденное присутствие Белкина, Кондаков подсознательно сравнивает его с Ланговым. Несмотря на то, что он характеризует Белкина, в его сознании встает образ резко противоположный Белкину, образ Лангового, единственного молодого ученого, достойного быть преемником кафедры своего учителя. Резко отрицательное отношение к Белкину дает возможность представить основные черты характера любимого ученика профессора.

Таким образом, одним из наиболее частых приемов психологической характеристики является прием характеристики через других. Персонажи романа так или иначе высказывают свое отношение к Ланговому. Особенно ярко облик Лангового раскрывается, когда Слонимский рассказывает о профессоре Кондакове. Для характеристики его внутреннего мира писатель удачно использует несобственно прямую речь. Умелое использование несобственно прямой речи дает возможность писателю проникнуть в глубоко личные переживания своего героя, раскрыть его психологию и в то же время более активно вторгнуться во внутренний мир героя с авторскими оценочными моментами. Переплетение мыслей автора и мыслей героя с преобладанием авторских замечаний вносит в произведение особую лирическую струю. «Профессор был человек тощий, с впалой грудью, но отнюдь не смиренный, да еще к тому же, крупный ученый. Студенты очень уважали и очень боялись его, — пишет Слонимский, психологически оправдывая и объясняя те резкие слова возмущения, которые обрушил Кондаков на Лангового, тщеславно полагающего, что он все же сможет отстоять свои авторские права с помощью заводчика. — Надо было иметь самоуверенность Ивана Терентьевича, чтобы колебаться, когда такой человек звал его в институт. Но профессор вовсе не собирался мстить ученику. Он его поучал, он еще надеялся образумить этого шалопая. Он так и назвал его в лицо: «Шалопай!»

Он имеет право так разговаривать с молодым человеком, получившим все свои знания от него, старого русского инженера, и теперь бесстыдно торговавшим этими знаниями. Но есть же предел, наконец!

²² Там же, стр. 5.

²³ Там же, стр. 3.

²⁴ Там же, стр. 6.

Он, старик, сам пришел к ученику, обманувшему надежды учителя, и этот нахал смеет еще притворяться? Как будто он не знает, от кого и за что хапнул грязные деньги! Ему, старому профессору, много рассказывали про похождения этого молодца, которого он так любил, так выделял среди других! Для такой жизни нужно много денег, очень много. Предатель! И профессор взмахнул своей палкой так, что, казалось, сейчас он ударит Ивана Терентьевича по голове»²⁵. Кажется, что главное внимание писателя направлено на то, чтобы показать страстность профессора, его гнев при виде малейшей несправедливости, измене делу науки, в данном случае со стороны своего ученика, принципиальность, честность. Но мы ясно видим, что ругать **так** профессор может не Белкина, а именно Лангового — человека очень близкого, ставшего частицей его самого, в чем-то ошибающегося, но, несомненно, воспринявшего от своего учителя и страстную любовь к своему делу, и непримиримость в отстаивании своих взглядов и убеждений.

Важное место в изображении внутреннего мира человека у Слонимского занимает столкновение характеров, контрастное их противопоставление. Поняв, что его изобретение присвоено заводчикам, Ланговой делает попытку отстоять свои права, прибегнув к российскому закону и справедливости, к помощи юридических органов. Он идет к знакомому адвокату, «с которым было немало выпито по веселым петербургским заведениям»²⁶. Интересно проанализировать в этом плане три встречи Лангового с адвокатом. Образ адвоката эпизодичен, автор даже не называет его по имени. Тем не менее это яркий тип буржуазного дельца, прекрасно разбирающегося в окружающей обстановке и всегда умеющего извлечь из нее личную выгоду. Для его характеристики писатель нашел удачный прием самохарактеристики, самообличения. Циничная откровенность, ироническое отношение к мечтам своей юности («Успокой душу раба твоего, который тоже когда-то мечтал о честном, самоотверженном и тому подобное и прочее», — говорит он с бесстыдной ухмылкой Ланговому²⁷), явное презрение к тем, кто всю жизнь посвящает честному труду, все нюансы его настроения и поведения, подчиненного задаче — наиболее ловким путем обокрасть, обмануть Лангового — все это выражается в его обильной словами речи, доходящей до болтовни. Персонаж здесь полностью раскрывает себя сам, лишь изредка и скупое его поведение комментируется автором. Вот он принимает Лангового как своего человека, «в шелковом халате, с несколько помятым лицом». «Ну что, дорогой Архимед, — начинает он, — все еще состоишь в обществе трезвенников? Не надоело? Я держал пари, милый мой Ньютон, что ты опомнишься»²⁸.

Не случайно он не хочет сегодня говорить о деле инженера — ему нужно внимательно ознакомиться с бумагами.

На следующий день перед адвокатом опять стояло вино, и хозяин опять был в халате, но уже не с таким помятым лицом. Все направление его разговора с инженером, поставленного сейчас на деловую почву, носит разведывательный характер. Перед ним сейчас не просто приятель, а новая жертва. Он хорошо разбирается в людях и использует искренность, доверчивость Ивана Терентьевича и неопытность его в делах подобного рода в своих целях. Каждое его слово несет на себе определенную смысловую нагрузку, направлено на то, чтобы расположить Лангового к себе, вызвать его на откровенность — обнажить свои

²⁵ Там же, стр. 39.

²⁶ Там же, стр. 84.

²⁷ Там же, стр. 88—89.

²⁸ Там же, стр. 85.

планы и намерения. Еще в дружеском тоне он старается представить инженеру ситуацию, в которую тот попал, но представить так, чтобы у Лангового не осталось сомнения в том, что положение поправить невозможно: «Привилегия на твою гениальную штуковину, которая, как я понял, упрощает и ускоряет производство мелких частей машин,— вот привилегия выдана на имя брата этого бельгийского шакала. Авторитетный европейский журнал все это печатно зафиксировал. Итак, все документальные свидетельства — у крокодилов. Привилегия, пресса, производство. Безукоризненные юридические основания. А что у нас? Эскизы? Чертежи? Но гориллы скажут, что ты просто скопировал с их изобретения...»²⁹ Он называет врагов Ивана Терентьевича «шакалами», «крокодилами», «человекоподобными», несмотря на то, что в его речи чувствуется явное к ним уважение, чтобы успокоить Лангового, психологически подготовить его к тому, что должно совершиться. И хотя в оправдание своих слов он приводит лозунг — «Любишь кататься, люби и саночки возить... Пил, гулял,— а теперь расплачивайся», но читателю ясно, что этот «присяжный поверенный санкт-петербургской судебной палаты» только подыскивает главный аргумент, которым можно убить наповал Лангового.

Неудивительно, что во время третьей встречи адвокат встречает инженера уже в кабинете, «не в халате, а во фраке, деловой, подтянутый, официальный»³⁰. Многословие, болтливость сменяются необычайной краткостью и настороженностью. Состряпанный им документ об «ослаблении умственных способностей» профессора Кондакова говорит сам за себя. Удар слишком тяжел для Лангового: либо лишиться авторских прав, либо поставить честь любимого учителя под угрозу. У адвоката нет теперь и тени снисхождения к Ланговому. Его врагов он называет «соколами», «орлами», «львами», представляет себя защитником старого профессора: «Как хочешь, но это непорядочно так поступать со стариком. В своей судьбе ты властен, но я бы не подвергал такому позору славного ученого на старости лет... В газетах пока только про тебя, но то же начнется и о старике, я выяснил»³¹.

Кажется, что в этих эпизодах все внимание Слонимского направлено на раскрытие образа адвоката. Но чем яснее перед нами предстает мошенничество его, тем более ярко вырисовывается честность, доверчивость, прямота Ивана Терентьевича, его порядочность.

Большое внимание писатель придает жесту, движению героя, за которыми можно увидеть целый мир его чувств и переживаний. «Если вы внимательно приглядитесь, то увидите, что каждый человек не только жестикулирует, но и сидит по-своему. Ухватить жест, который бы выражал характер, и притом жест, который бы выражал нечто типичское в такого рода характере,— это задача, требующая очень близкого, очень длительного и внимательного участия в жизни»³², — пишет писатель.

Жесты Лангового всегда определены. В них раскрывается уверенный в своих силах, привыкший уважать себя, решительный человек. Узнав о том, что в одном из иностранных журналов авторство на его станок приписано иностранцу, он ищет немедленной встречи с заводчиком. «Я хочу объясниться,— начал Иван Терентьевич, и так как Альфред Густавович, опустившись в кресло, не пригласил его сесть, то он сам

²⁹ Там же, стр. 86.

³⁰ Там же, стр. 90.

³¹ Там же, стр. 93.

³² М. Слонимский. Как я работаю над своими произведениями. Профиздат, 1934, М.—Л., стр. 12—13.

придвинул к себе соломенный стул и **сел**»³³. В том, что он сам «придвинул к себе соломенный стул и сел», угадывается общий тон будущего разговора, в котором Ланговой со всей решительностью собирается восстановить справедливость, не собираясь преклоняться ни перед всеобщей известностью заводчика, ни перед его деньгами. Еще наивно верящий в добропорядочность бельгийца, который может исправить ошибку, Иван Терентьевич пытается объяснить ему положение дел. И здесь впервые Ланговой осознает, что оказался в роли раба, поставляющего хозяину мысли, идеи и получающего за это денежное вознаграждение. Слонимский не дает подробного описания чувств, охвативших инженера, когда заводчик говорит: «Я еще раз предлагаю вам прекратить разговор о делах, которые вас не касаются». Но в самом ответе Лангового, в небольшой реплике «То есть как не касаются? У меня отнимают авторство!»³⁴ слышится возмущение и гнев и все еще неверие в «законность» происшедшего.

О волнении, которое испытывает Ланговой при виде своего учителя, профессора Кондакова у себя в квартире, читатель узнает из того, как он **«мгновенно отбросил»** карандаш и двинулся навстречу гостю с некоторым даже испугом. Профессор никогда не бывал у него, — что его могло привести сегодня?»³⁵ Выразительное употребление жеста помогает Слонимскому глубже проникнуть во внутренний мир героя; позволяя избежать длинных психологических разъяснений; усиливает динамизм повествования.

Задаче выявления внутреннего состояния подчинен и портрет героя. М. Слонимский обычно не дает подробного описания внешности при первом появлении персонажа на страницах романа. «Когда ее (внешность. — М. К.) выгоднее дать? — говорит писатель в беседе с начинающими авторами. — Хорошо, например, сделать это в самый острый момент, когда читатель чрезвычайно заинтересован судьбой персонажа»³⁶. Чтобы не замедлять развития действия, писатель основное внимание уделяет тем деталям внешности, которые дополняют внутреннее состояние героя, помогают наиболее полно выразить его переживания. Причем одна какая-либо деталь внешности героя (например, черные усы у Лангового, трость у Кондакова) может характеризовать его по-разному в различные моменты его душевного состояния. Чувства, которые овладевают Ланговым в данный момент, сразу проявляются на лице. Когда он был в необычайном волнении, то «его черные усы нервно шевелились над крупными, полными губами»³⁷, гнев, раздражение связываются у Лангового обычно с тем, что «он в бешенстве шевелил своими черными усами, багровел, но сдерживался»³⁸. А вот Ланговой рассказывает Макшееву о своих научных планах, видя в своем бывшем товарище по институту помощника в научных трудах. «Постепенно увлекаясь, Иван Терентьевич заполнял всю квартиру своим зычным басом, черные усы его энергично двигались, шаг становился все шире и шире»³⁹. Часто детали внешности даются писателем и со стороны других действующих лиц. Например, с точки зрения адвоката, Слонимский

³³ М. Слонимский. Избр. произведения, т. 2, «Инженеры», ГИХЛ, М., 1958, стр. 45.

³⁴ Там же, стр. 46.

³⁵ Там же, стр. 37.

³⁶ М. Слонимский. Как я работаю над своими произведениями. Профиздат, М.—Л., 1934, стр. 38.

³⁷ М. Слонимский. Избр. произведения, т. 2, «Инженеры», стр. 194.

³⁸ Там же, стр. 132.

³⁹ Там же, стр. 139.

дает и внешность героя, и некоторые черты его характера — упрямство, любовь к своему учителю, вспыльчивость: «Он сидел перед адвокатом неподвижно — красавец мужчина, с лихими усами, сильный, мускулистый, упрямый. Адвокат любовался им. Здоров! Бычка на бойне бьют в лоб, а этого надо в сердце. Адвокату известна была слабость Лангового — его преданная любовь к профессору Кондакову, при нем об этом смешнейшем чуде слова не скажи. Он и по физиономии способен дать, если начать при нем обычные анекдоты о старике»⁴⁰.

Однако при создании образа Лангового ощущается и некоторая торопливость письма, декларативность. Особенно это чувствуется во второй части романа, где часто непосредственный показ героя в действии сменяется авторским пересказом его жизни, поступков. Отсюда наличие общих фраз и положений о Ланговом, ничего нового к его облику не добавляющих. Слонимский пытается показать читателю Лангового с новой стороны, — как лектора, преподавателя прикладной механики на кафедре профессора Кондакова. Но те страницы, где автор говорит о нем, как о достойном преемнике своего учителя, и об основном качестве его лекций — отсутствии «устарелых абстракций» и «несколько неожиданный поэтический характер» — носят описательный характер, изобилуют неконкретными местами, неудачными сравнениями: «В кругу вещей, уже построенных человеком, прирученных, подчиненных ему, не хватало еще очень многих, и Ланговой уверенно предрекал их появление... В его просторные лекции входили небо и земля, моря и горы, звезды и подземные недра»⁴¹.

Эти досадные недочеты не снижают мастерства М. Л. Слонимского в создании образа Лангового. Использование различных приемов характеристики внутреннего мира человека позволило писателю создать тип передового русского интеллигента, его путь в революцию.

⁴⁰ Там же, стр. 87.

⁴¹ Там же, стр. 126.

М. П. ФРАНЦЕВ

КНИГА ЛИРИКИ В. ЛУГОВСКОГО «СОЛНЦЕВОРОТ»

В последние годы жизни В. Луговской переживал период исключительного творческого подъема. В 1956 году им была написана книга стихов «Солнцеворот» и закончена книга поэм «Середина века», самое крупное произведение поэта. К 40-летию Великой Октябрьской социалистической революции он готовил новую книгу стихов «Синяя весна», но преждевременная смерть не дала ему довести работу над этим произведением до конца.

Все эти три книги — высший этап в творческом развитии поэта, вершина, которую сумел он достичь, опираясь на все свое предшествующее творчество, на опыт других поэтов. Эти книги, новаторские по содержанию и по форме, — крупный вклад В. Луговского в сокровищницу советской поэзии, так богатой талантливыми произведениями.

«Солнцеворот», имеющий подзаголовок «Книга лирики», написан в период всенародного творческого подъема, вызванного решениями XX съезда КПСС, проходившего в феврале 1956 года. Этот подъем несомненно сказался и на работе В. Луговского над книгой. Сам поэт так писал об этом в «Автобиографии»:

«1956 год был для меня особенно плодотворным. Весна этого года налетела на меня целым вихрем образов, воспоминаний, ассоциаций. Казалось, вся жизнь с дружбой и любовью, с разлукой и смертью друзей, с вечной радостью за свою родную природу заново прошла перед глазами.

Я писал не отрываясь, радуясь, что каждый день могу входить в свою сказочную и в то же время реальную «страну» души. В результате появилась книга «Солнцеворот», вышедшая в том же 1956 году. Книгой «единого дыхания» назвал я ее»¹.

«Солнцеворот» отличается богатством своего идейно-тематического содержания. Еще в молодости В. Луговской мечтал о создании нового типа лирики, лирической поэзии широкого дыхания, в которой личное было бы органически соединено с общественным, факты, рисующие действительность, сочетались бы с широкими философскими обобщениями.

В «Солнцевороте» поэт действительно создал образцы такой лирики. В этой книге в неразрывном живом единстве представлена философская, патриотическая, любовная и пейзажная лирика. Об этом своем произведении В. Луговской говорил: «Книга эта — попытка дать лирику, в которой бы сочетались и личные переживания и общественные

¹ В. Луговской. Раздумье о поэзии. Изд-во «Советский писатель», М., 1960, стр. 25.

переживания, чувство скорби и философские раздумья, но все это на одном дыхании. Я вообще люблю такие книги, где нет ни сугубо публицистического, ни сугубо интимного, а все это сварено, как бывает сварен металл»².

В основе книги В. Луговского лежит философская мысль о вечном движении и обновлении жизни, о вечной юности вечно обновляющегося мира. Поэт стремился в яркой образной форме показать, что оптимистический взгляд советского человека на мир подтверждается самим ходом объективного развития жизни, который приведет все человечество к счастливому коммунистическому будущему. «Солнцеворот» прославляет мощь и величие человеческого разума, познающего и покоряющего природу.

Книга рассказывает о богатом внутреннем мире, о вечной молодости чувств нашего современника, о его горячей любви к социалистической Родине, к ее людям, к ее природе. В. Луговской прославляет неугасимый огонь творческих дерзаний советских людей, их стремление превратить землю в цветущий сад, их дерзновенную мечту покорить космические дали. Поэт заостряет внимание читателей на необходимости для каждого человека честно служить народу. С боевой страстностью он выступает против стяжательства, корыстолюбия, эгоизма, борясь за то, «чтобы не обмелели наши души», заботится о воспитании молодого поколения, которому будет вручена судьба всех наших завоеваний и побед в строительстве новой жизни. Поэт прославляет тех, кто верен великим идеалам Октября. Он настойчиво разрабатывает тему счастья, которое видит в борьбе за благополучие всего человечества, в борьбе за построение коммунистического общества.

Книга В. Луговского овеяна духом радостного мировосприятия, горячего жизнелюбия, свойственного советским людям, свободным гражданам, истинным хозяевам своей великой страны, успешно строящей коммунизм. Она полна непоколебимой веры в счастливое будущее нашего народа. Эта страстная вера и вдохновенный порыв в светлое завтра хорошо переданы в крылатых словах:

Сердце —

молодость мира —
ты бьешься в груди.

Настоящее счастье

всегда впереди!³

(«Ночь весны»)

Вся книга как бы пронизана ярким весенним светом. Образ весны, полной блеска, тепла, радостного «перезвона ручьев», бросает свой отблеск на восприятие всех картин жизни, нарисованных поэтом. Этот образ имеет первостепенное значение для понимания философской основы всего произведения — идеи вечного развития, обновления жизни:

Заново каждой весной родится

Мир в заповедной апрельской тиши.

(«Зяблик запел»)

«Солнцеворот» — это неистовый, вдохновенный гимн в честь жизни:

Жизнь голубой бесконечностью манит.

Где же предел? Мне не виден предел.

² Там же, стр. 47.

³ Все цитаты из стихотворений В. Луговского даются по книге: В. Луговской. Солнцеворот. Изд-во «Советский писатель», М., 1956.

Рощи берез в легкокрылом тумане.

Снова, как в детстве, зяблик запел.

(«Зяблик запел»).

Стихи В. Луговского учат видеть и понимать несказанную красоту родной земли, обостряют патриотические чувства, учат беззаветной любви к Родине.

Эта безграничная, горячая любовь к милой нашему сердцу Отчизне широко разлилась по пейзажным картинам поэта, рисуящим неоглядные просторы советской страны, ее поля, леса, моря и горы.

Книга В. Луговского раскрывает чудесный мир природы Подмосковья, Урала, Севера, Кавказа и Средней Азии. В ней изображаются все времена года, даются яркие картины природы. Поэт рисует и весенние «ночи белые в зорях розовых», и закипающие «парным молоком сады», и летние грозы, и «железное безмолвие» осени в «последний льдистый день» перед зимой, и «стылые осины», и «снега белые, пушистые».

Автор «Солнцеворота» тонко чувствует прелесть природы, ее краски, звуки, запахи. Он говорит и о почках на ветках деревьев, которые весной «вспыхнут по-молодому», и о «шепоте листьев», и о гневном море, бьющем в берег, и об утренней лазури «несказанного, чистого, горного цвета», и о лунном свете, и о грозе в горах Дагестана, и о величественных горных хребтах, и о черных галках, и о далекой небесной звезде, и о льющейся «с бархатных лип» «золотой истоме», и об «одиноком стоне сосны», и о белизне берез в смоленском лесу.

Величественный мир, рисуемый художником слова, полон могучих сил, «неисчерпанных, бездонных». Природа изображается им в движении, динамике.

Поэтизируя мир природы, автор «Солнцеворота» не впадает в созерцательность. Он выразитель активного отношения к природе, что характерно для советского человека. Поэт прославляет человека-творца, в чьем сердце живет «мечта овладеть природой, планетный покинуть дом, увидеть не наши зори и вновь коснуться зари, когда по весне токуют влюбленные глухари». Он полон веры в мощь человеческого разума, которому покорятся просторы космоса. В замечательном философском стихотворении «Звезда», обращаясь к далекой звезде, лирический герой В. Луговского с уверенностью провозглашает:

Я — тень песчинки пред твоей судьбою,

Но тем, что вижу я, но тем, что знаю я,

Но тем, что мыслю я,— я властен над тобою!

Стихи В. Луговского о природе перекликаются с такими замечательными произведениями как «Весенний вопрос» В. Маяковского, «Грузинская весна» Н. Тихонова, с многокрасочной пейзажной лирикой А. Прокофьева, М. Исаковского, С. Щипачева, Н. Заболоцкого и других советских поэтов.

Лирический герой «Солнцеворота» — это страстный патриот, любящий свою советскую Родину. В грозные годы гражданской войны он отстаивал ее в жарких боях, «полуживую вынынчил», говоря словами В. Маяковского, строил на этой земле новую жизнь. Вот почему с такой сыновней любовью и нежностью он говорит:

Ты, Россия моя, лучше нет земли!

(«Веснянка»)

«Богатырская моя родина» называет он очень метко свою Отчизну.

Герой книги — наш современник, человек чуткой и тонкой души, большого сердца, светлого ума, благородных помыслов и устремлений. Это борец за светлое коммунистическое общество, верный великому учению Маркса — Ленина. Это человек нового мира, стоящий на две головы выше буржуазного обывателя.

В. Луговской в «Солнцевороте» широко выразил свои представления об эстетическом идеале. Он показывает красоту нового мира, мира социализма, красоту борца за коммунизм. Эстетический идеал поэта, исследующего внутренний мир советского человека, обогащается от стихотворения к стихотворению все новыми и новыми гранями, радуется нас свежестью поэтических открытий.

Поэт рисует душевную красоту своего героя, красоту его бурной и кипучей жизни во имя счастья человечества, способность побороть все преграды на своем нелегком пути:

Как нас в жизни
трепало,
мотало,
мело.
Раньше тридцать бы жизней
в такую вошло,
Оттого что юнцами несли
на плече
Серп и молот
на выцветшем
кумаче.
(«Ночь весны»).

Силу таким людям дает их страстная преданность идеалам революции, «тот дух, что в бой разутые дивизии кидал, тот, что пронес по душам и по трупам седой октябрьский гимн — «Интернационал». Люди такого склада — соль земли. Они двигают вперед историю человечества.

В. Луговской утверждает мысль о бессмертии борца за народное счастье. Такой человек живет и после смерти в памяти людей, торжествуя над смертью. Так, бессмертны двадцать шесть бакинских комиссаров, отдавших свои жизни во имя великого дела свободы:

Никогда
комиссары Баку
не умрут.
Все живут 26,
26 все живут.
(«Двадцать шесть»)

Мысль о бессмертии человека-творца с особенной рельефностью выражена в стихотворениях цикла «Памяти друга». Поэт, вспоминая своего умершего товарища, неутомимого труженика, человека большой и красивой души, «болеющего шара земного», утверждает:

Друг любимый, смерти нет
В этой прелести нетленной,
Где струится лунный свет,
Блещут маяки вселенной.
(«Прошлое»).

Даже стихотворения, в которых говорится о смерти, оптимистичны по своему замыслу и по тональности. Грусть автора «Солнцеворота» по-пушкински светла.

Неужто
ты сидишь,
спокойной пустотой окопан,—
Большая
поседела
голова.

Но бойцу революции, активному строителю нового мира невозможно поверить в то, что его друг может жить в тихой заводи, не внемля «грозному гулу столетья», что он способен превратиться в обывателя. Нет, его товарищ не может так опуститься. И лирический герой убежденно говорит:

Нет, верю я,
что грозный гул столетья
Шел впереди тебя,
карая и творя,
И ты не рыба,
пойманная сетью,
И не слепец,
бредущий
без поводья.

Он призывает своего друга всегда помнить октябрьский гимн — «Интернационал» и быть активным борцом за коммунизм.

В стихотворении «Дочери» содержится призыв в любой обстановке, в любом случае служить народу, людям:

Если видишь ты, что жизнь
Разрывается на части,
Смело сердце положи
На весы людского счастья.

Поэт дает резко отрицательную оценку индивидуализму в различных его проявлениях. Он не оставляет камня на камне от мещанского понимания счастья и утверждает счастье в борьбе за народное благо. Стихотворение «Та, которую я знал» обличает склонность к стяжательству, несовместимую с моралью советского человека. Лирический герой рассказывает о женщине, которую когда-то любил и которая со временем духовно переродилась и превратилась в жадного стяжателя, потеряв всю свою былую человеческую привлекательность:

Но власть
над ближними
ее так грозно съела,
Как подлый рак
живую ткань
съедает.
Все,
что в ее душе
рвалось, металось, пело,—
Все перешло
в красивое, тугое
тело.
Та женщина
живет с каким-то жадным горем.
Ей нужно
братъ
все вещи,

Поэт очень высоко ценит дружбу. Дружба прославляется в целом ряде стихотворений книги. Ей посвящен цикл «Памяти друга». Говоря об умершем друге, человеке большой беспокойной души, вся жизнь которого прошла в творческом горении, трудовых дерзаниях, поэт в стихотворении «Бревенчатый дом» говорит:

Ты был тих
и широк,
словно русские реки,
И просторен душой,
как родная зима.
Дружба с таким человеком — большое счастье:
Я обязан земле
той безмерной
удачей,
Что со мной
повстречался
товарищ такой.
Память о таком друге вечна, непреходяща:
Есть на свете
мужская,
тяжелая дружба,
Для нее будет мало
две жизни прожить.

Композиция «Солнцеворота» является средством выражения идейно-образного содержания произведения.

В книге 37 стихотворений. Она состоит из следующих разделов: «Весна», «Лето», «Осень», «Зима», «Памяти друга», «Время». Как совершенно правильно заметил А. Амстердам, чувства и мысли лирического героя «Солнцеворота» неразрывно связаны с миром общественной жизни. Это подчеркнуто композицией книги и расположением стихов внутри ее разделов: «общественная тема к концу книги нарастает и усиливается»⁴.

Последние два раздела «Солнцеворота» внутренне связаны со стихами о природе, в них находят наиболее полное раскрытие сквозные темы всей книги — темы природы, любви, счастья, жизни и смерти.

Для того, чтобы более четко подчеркнуть философскую мысль о вечном обновлении жизни, В. Луговской заканчивает свою книгу замечательным стихотворением «Ночь весны», где, как в первом стихотворении книги «Гуси», рисуется радостная картина перелета гусей весенней порой, когда буйно расцветает вся природа:

Море бьет,
и огромный колышется сад,
И весна
развернула
свой юный наряд.
Слышишь — гуси летят?
Слышишь — гуси летят...

Таким же своеобразным кольцом заканчивается и цикл стихов о природе. Сам автор книги об этом композиционном приеме сказал так: «Книга разбита на несколько частей, но основные — это весна,

⁴ А. Амстердам. Искатель и боец. «Звезда», 1959, № 3, стр. 223.

лето, осень, зима; и если весна начинается с весеннего стихотворения «Гуси», то зима кончается стихотворением «В сельской школе» и такими строчками:

Завтра утром
мы в месяц весны
перейдем...

Получается действительно полный солнцеворот. И вот весенний солнцеворот, когда вся природа поворачивает на весну, вечный радостный круговорот всего мироздания — это и было какой-то подпочвой книги «Солнцеворот»⁵.

Описанный композиционный прием использован поэтом также для того, чтобы придать книге характер завершенности, цельности, гармонической стройности.

Отдельные стихотворения «Солнцеворота», как и вся книга в целом, отличаются внутренней слитностью и композиционной законченностью. Вся образная ткань произведения подводит читателя к определенному выводу. Часто такой вывод четко формулируется самим автором, обычно в конце стихотворения. Например, стихотворение «Заря», в котором утверждается радостное восприятие мира, заканчивается таким выводом:

Всю вчерашнюю тьму
 нужно утром стереть.
Это ветер зари
 сделал
 просто и мудро.
Ночь прошла,
 ночь придет —
 ночи некуда деть.
Нужно слушать, вот это
 идущее утро!

Иногда основной вывод формулируется несколько раз в различных частях стихотворения.

Широко использует поэт для создания внутренней завершенности стихотворений свой излюбленный композиционный прием — кольцо. Стихотворение «Олень», в котором лирический герой осуждает моральное оскудение когда-то любимой им женщины, начинается и заканчивается строфами, содержащими один и тот же горький упрек, адресованный ей:

Неужели это ты
В том же самом теле?

Аналогичное кольцо имеет стихотворение «Та, которую я знал», где более полно раскрыта та же тема борьбы против морального измельчания человека.

В целом ряде стихотворений В. Луговской использует рефрен, который помогает сделать стихотворение запоминающимся, создать нужный эмоциональный колорит. Чтобы передать непреходящую силу настоящей любви и величественную красоту азиатской природы, поэт в стихотворении «Чимган» прибегает к рефрену в конце каждой строфы, кроме предпоследней:

Чимган, Чимган — далекие хребты!

⁵ В. Луговской. Раздумье о поэзии. Изд-во «Советский писатель», М., 1960, стр. 48.

Или с какой силой в стихотворении «Восток» передана романтика дальних дорог, призыв к трудовым дерзаниям, к непрестанному пути вперед в замечательном рефрене: «С первым ветром весны торопись на Восток!»

Идейно-образное содержание «Солнцеворота» определяет не только композицию книги и ее отдельных стихотворений, но и все особенности художественной речи поэта. Лексика, интонационно-ритмическое строение стиха, его звуковая организация — все служит идейному заданию, обрисовке образа, созданию ярких картин жизни.

Обратимся к конкретному примеру. Какой безграничный простор, какая красота переданы в стихотворении «Гуси», открывающем книгу:

Над необъятной Русью
С озерами на дне
Заготатали гуси
В зеленой вышине.

Этот богатырский размах родной земли, эта торжественность весеннего перелета гусей переданы с помощью развернутого интонационного периода, охватывающего всю строфу. Во всех приведенных четырех строках стихотворения, написанного трехстопным ямбом, пропущено по одному метрическому ударению, чтобы придать стихам воздушную легкость и прозрачность. Этому же способствует и то, что в каждой строке всего по два слова. Умело использованная звукопись (заготатали гуси) позволяет передать звуковую сторону изображаемой картины. Наконец, надо отметить мелодичность, музыкальность, красоту анализируемых стихов, которая достигается гармоническим сочетанием гласных и согласных звуков в каждой строке. Это заставляет вспоминать при чтении разбираемого четверостишия такие блистательные образцы музыкальности поэтической речи, созданные величайшими мастерами стиха, как знаменитые строки из лермонтовского «Демона»:

«На воздушном океане
Без руля и без ветрил
Тихо плавают в тумане
Хоры стройные светил».

Для В. Луговского характерно приподнятое, взволнованное восприятие бытия. Стремясь передать эту приподнятость и взволнованность, поэт создает своеобразный стиль, отличающийся обостренной эмоциональной напряженностью.

Эта особая стилистическая окраска, повышенность тона поэзии В. Луговского определили подбор и своеобразие его художественных средств.

В системе средств художественной выразительности поэта большое значение имеют параллелизмы, повторы, инверсии. Вот как, например, мастерски использованы эти художественные средства для создания запоминающейся картины осеннего перелета журавлей на юг, для создания особого эмоционального колорита в стихотворении «Кондо-озеро».

С моря Белого журавли летят,
К морю Черному журавли трубят.

В целях придания стиху большей художественной выразительности автор книги охотно применяет ассонансы и аллитерацию. Так, в сти-

хотворении «Прошлое» аллитерация на плавный согласный «л», способствуя тому, чтобы стих стал легким, воздушным, музыкальным, помогает передать красоту родной природы:

В голубой своей красе
Берега лежат блистая,
И на лунной полосе
Голубые волны тают.

Часто поэт использует совпадение ударных гласных, которые звучат особенно сильно. Это позволяет с помощью звукового курсива выделить строки важные в смысловом и эмоциональном отношении. В стихотворении «Юность» рисуется выразительная картина:

И далеко, у рощи
Возле сосен-сестер
Тьму пронзает на ощупь
Одинокий костер.

Приведенные строки строятся на совпадении ударного гласного «о» (ё).

Вот начало одного из стихотворений:

Далекий, горький голос паровоза.
Весна, весна, лукавая весна.
(«Обходчик»)

Здесь в первой строке повторяется ударный гласный «о» («ё»), а во второй — ударный гласный «а», что позволяет подчеркнуть, выделить эти строки, передающие колорит весеннего дня, создающие особый эмоциональный настрой для восприятия всего стихотворения.

Надо сказать, что широкое применение параллелизмов, повторов, инверсий, аллитераций и ассонансов, отмеченное в «Солнцевороте», вообще характерно для всего поэтического творчества В. Луговского, для его рифмованного и белого стиха.

Продолжая в первую очередь традиции В. Маяковского, В. Луговской сумел по-своему, свежо и оригинально раскрыть богатство мыслей и чувств своих современников. Причем обычные картины из нашей повседневной жизни даны в философском освещении. В этом новаторское значение «Солнцеворота».

В. Луговской, как и В. Маяковский, — пламенный певец Великого Октября, певец нового мира, отдавший этому миру всю «свою звонкую силу поэта», страстный борец за идеалы коммунизма. И это определило боевой, жизнеутверждающий характер его поэзии, так ярко выразившийся в «Солнцевороте».

Автор «Солнцеворота», по его собственным словам, всегда «стремился сказать, что жизнь на земле создана для счастья, а не для бессмысленной гибели»⁶.

Своим могучим оптимизмом, своим стремлением ответить на важнейшие вопросы своего времени, на важнейшие вопросы человеческого бытия, своим стремлением широко отразить действительность лирика В. Луговского продолжает великие традиции русской классической поэзии.

Боевая, страстная лирика В. Луговского занимает место в одном строю с поэзией В. Маяковского, Э. Багрицкого, Н. Асеева, Н. Тихоно-

⁶ Там же, стр. 27—28.

ва, П. Антокольского, А. Прокофьева, М. Исаковского, А. Суркова, А. Твардовского и других талантливых советских поэтов.

Лучшие стихи «Солнцеворота», прославляющие жизнь, полные веры в счастливое будущее человечества, во всепобеждающую силу человеческого разума перекликаются с жизнелюбимым творчеством Пюш-кина, с его девизом:

Да здравствует солнце, да скроется тьма!

Пафос книги В. Луговского созвучен вдохновенному пафосу стихов В. Маяковского:

Лет до ста расти
Нам без старости.
Год от года
расти
Нашей бодрости.
Славьте,
молот и стих
Землю молодости.

Идейно-образное богатство «Солнцеворота», художественное совершенство многих его стихов делают эту книгу В. Луговского значительным явлением поэзии социалистического реализма.

Ю. Г. ЕЛЬЦОВ

«НЕТ БЕЗГЕРОЙНОГО ВРЕМЕНИ»

(О последних произведениях Вадима Кожевникова)

Известный советский писатель Вадим Кожевников в своем творчестве неизменно следует принципу: показать большое через малое, героическое через обыкновенное. Скромные и без внешних эффектов, но при внимательном рассмотрении сильные, одухотворенные и красивые — таковы люди, рисуемые автором. Конечно, люди являются свидетелями и участниками революций, и войн, и грандиозных строек. Но во всем этом Кожевникова привлекает не монументально-историческое начало, а героика будней. В связи с этим нельзя не вспомнить важной мысли самого писателя: «Надо уметь видеть героическое в тех реальных формах, в которых оно существует в тот или иной момент... Наряду с героизмом революционных восстаний и военной борьбы существует и героизм массовой будничной работы. И ни в коем случае не следует противопоставлять одно другому: человек, способный на подвиг в будничном труде, не дрогнет и в суровом сражении с врагом. Этот тип героизма, проявляющийся в повседневном труде, в будничной обстановке, приобретает огромное значение сейчас, когда страна решает колоссальные задачи по созданию коммунистического общества. Он труден для художественного отображения именно своей кажущейся будничностью»¹. Такой же тип героизма дан Кожевниковым в его недавно написанных произведениях — повестях «Всю неделю дождь» и «День летящий» и в рассказе «Сильные люди» («Всю неделю дождь» и «Сильные люди» отмечены первой премией журнала «Огонек» за 1962-й год). Наш современник — основной герой Кожевникова. Именно такой герой дает советскому писателю возможность наиболее полно выразить свое коммунистическое мировоззрение, свое отношение к делам современности.

Всеобщее признание завоевал образ главного героя романа «Знакомьтесь, Балуюев» (1960). В повестях «Всю неделю дождь» и «День летящий» (1962) продолжен показ «балуевского» в современном рабочем человеке. Цыплаков и Цыплакова («День летящий»), Бухов и Мочалин («Всю неделю дождь») — вот новые герои Кожевникова, люди нашего дня. Труд их скромен и самоотвержен. У всех у них в высокой степени развито чувство долга. В труде формируется человек, в труде проявляется лучшее, творческое в человеке — это стремится показать Кожевников. Герой Кожевникова отдает всего себя труду не только потому, что так надо во имя общей цели, а и потому, что эта цель не

¹ В. Кожевников. Героика жизни — в литературу. «Литературная газета», 1961, № 112.

воспринимается для него как что-то отвлеченное, **она представляется ему близким, повседневным делом, нужным всем людям**, в том числе и ему. Автор пишет о своем герое: «Сидор Иванович Цыплаков привык к тому, чтобы его убеждения и жизненный опыт совпадали»². Иными словами, герой чувствует соответствие общей важной идеи его повседневному труду. Сам же Цыплаков нарочно старается подчеркивать обычность своей работы и работы своих подчиненных: «Какие же у меня особые методы? — Пожимал тощими плечами Цыплаков. — Слежу, чтоб люди были сыты, жильем обеспечены, чтоб каждый понимал свое задание и знал, сколько за что зарабатывает. Вон на щитах вместо лозунгов — ценники. И кассиру дал указание: перед выдачей зарплаты ведомости вывешивать. Пусть все знают, кто сколько получил, а это, в сущности, означает пропаганду хорошей работы. Вот и вся моя наглядная агитация» (стр. 106). Казалось бы, что перед читателем всего лишь обыкновенный добросовестный начальник, требующий и добросовестного отношения к делу со стороны подчиненных. Но тот же Цыплаков совершенно преображается, когда задета честь строителя, задета и оскорблена его человеческая и рабочая гордость. По вине проходимца и карьериста прораба Финикова сдан в эксплуатацию дом с существенными недостатками. И Цыплаков чувствует свою вину за то, что не досмотрел вовремя, дал ввести себя в заблуждение негодяю. Он вместе со своими товарищами делом доказывает свое искреннее уважение к людям. Его и других рабочих никто не подгоняет, не подталкивает. Сделать то, что они задумали — это **внутреннее убеждение** рабочего человека — к этому подводит Кожевников. «И Сидор Иванович сделал то, что задумал. Надел спецовку, но не только один, а и другие рабочие, и все они занялись доделками в квартирах новоселов. И всю ночь и все праздничные дни работали. И когда, наконец, работы были завершены, Сидор Иванович сказал жильцам: «Вот порядок, а теперь, товарищи, будьте свидетелями по части допущенных недоделок. Давайте ваших представителей — и пошли к прокурору. Мы этого так не оставим» (стр. 139).

В «Дне летящем» неустанно проводится мысль, что труд — самое священное у человека. Веришь, что для такого героя Кожевникова, как Цыплаков, «строительство не просто работа, а жизнь в работе». А жизнь в работе понимается Цыплаковым шире, чем только его профессиональные обязанности. Жизнь в работе — это жизнь среди людей, это умная забота о них. Самому Цыплакову уже доступно чувство красоты труда, своей работы. Он старается вдохнуть это чувство в товарищей по работе. «Цыплаков обладал удивительным даром воодушевлять людей, неподдельно, искренне восхищаясь их трудом. Он говорил скреперисту Сазонову: «Ты же, подлец, виртуоз, тебя в цирке надо показывать. Есть такой номер цирковой: мотоциклисты по отвесной стене катаются, — так это же для детей спорт. А ты, смотри, по осклизлому откосу, на такой громадно-тяжелой машине, как муха по стеклу, ходишь, — ты же, Пашка, в своем деле гений...» (стр. 107). Тихо, незаметно человек совершает настоящий подвиг. Людмиле Порфирьевне, жене Цыплакова, готовящейся стать матерью, предписан полный покой. Но она не колеблясь пешком отправляется за много километров, чтобы оказать медицинскую помощь мальчику, попавшему в беду.

Супруги Цыплаковы перебросились лишь одной фразой: «Ну, пошли!». В тот момент они не думали о том, что прощаются с еще не родив-

² В. Кожевников. День летящий. «Знамя», 1962, № 10, стр. 118. Все отрывки из текста повести даются по этому журналу.

шимся ребенком. Для таких людей долг совести — помочь прежде всего другим. В таких остро драматичных ситуациях и проявляется самое ценное в таланте Кожевникова — показать героизм будничного, обыкновенного. Внешне скромное возвысить, типизировать, приподнять до уровня подлинного благородства, суровой патетики и героики, иногда с элементами мужественной трагичности. Здесь у писателя особо подчеркивается, выступает на первый план сама идея, благородная и прекрасная, во имя которой работают и живут люди. Здесь становится важным не какой-то отдельный факт, здесь на основе факта рождается целый образ — символ духовной красоты человека. Замечательная специфика пера и склада Кожевникова!

«И, работая, люди думали о Цыплаковых. Называл ли кто-нибудь их поступок подвигом? Неизвестно. Да разве дело в том, как это называть? И сам их подвиг настолько бытовой и бесшумный, что и не похож он на подвиг. Но было в нем такое высокое, человеческое, что если, скажем, запечатлеть его в торжественных и благозвучных словах, то получилось бы нечто похожее на античную бессмертную легенду, созданием которых в древности прославилось человечество» (стр. 144).

Люди, облагораживающие своим трудом сегодняшний день, работают и во имя будущего, во имя счастья молодого поколения — так решается Кожевниковым проблема «отцов и детей». Собственно говоря, такой проблемы и нет у писателя. Она попросту не нужна ни ему, ни его героям. К искусственно раздуваемой в ряде произведений литературы, кино и театра проблеме «отцов и детей» Вадим Кожевников относится вполне определенно. Ему, зрелому художнику-реалисту, партийному писателю, представляется чуждым надуманное разделение на «старых» и «молодых», представляется чуждым выводить в качестве молодого положительного героя этакую раздвоенно-разуверившуюся личность, уставшую от жизни. Молодой герой Кожевникова — это рабочий или студент, для которого главное в жизни нелегкий труд, которому некогда заниматься весьма сомнительными и модными поисками «смысла жизни». Вадим Кожевников утверждает мысль, что дела, жизненный опыт старшего поколения неотделимы от мечты молодого поколения и что «все у нас находится во взаимозависимости».

В повести «Всю неделю дождь» показана работа команды земснаряда, выведены герои и старшие (Бухов, Мочалин) и младшие (Коля, Левкин, Лена Кукушкина). Старшина водолазов Василий Григорьевич Бухов выражает недовольство некоторой частью нашей молодежи, он говорит, что «она у нас всякая, есть субчики, которые собираются в коммунизм вприпрыжку попасть»³. Но не это определяет отношение Бухова, как представителя старшего поколения, к молодежи. Ему свойственно чувство нового, он понимает молодых. В то же время знает, что молодежь надо учить, поддержать в трудную минуту:

«Бухов, оторвавшись от своих размышлений, с негодованием спросил шофера: «Ты, что, молоко везешь, что ли? — Но, взглядевшись в выражение его лица, понял, рассмеялся, похлопал по плечу: — Да эту взрывчатку сколько угодно трясина любых ухабах, ничего не будет. Она на удары смирная, без взрывателей — мука, и все...

Шофер, выходя из судорожного оцепенения, зарумянился, солидно объявил:

— Я полагаю, горючее в наших ракетах наверняка из какой-нибудь взрывчатки, и вообще, надо думать, поршневые двигатели скоро снимем как исторические древности. — Осведомился: — А если вместо

³ В. Кожевников. Всю неделю дождь. «Огонек», 1962, № 33, стр. 24.

экскаваторов оросительные и ирригационные каналы малыми зарядами пробивать, получится, как вы думаете?

— Получится, — сказал Бухов. — У нас все получается. И этот парень, шофер, тоже взволновал Бухова. «Вот, — подумал Бухов, — тип, как у него мысль работает! Сначала от страшного груза затиш, а потом как расхрабрился, — взрывчаткой каналы пробивать!.. И вдруг Бухов с какой-то удивительной ясностью понял, что он причастен к мечте этого парня... И все у нас в стране находится во взаимозависимости»⁴.

В последних произведениях Кожевников затрагивает вопрос о том новом, что дала нашим людям политика партии в деле выкорчевывания всех последствий культа личности. К сожалению, в «Дне летящем» эта сторона воплощена менее убедительно, чем другие проблемы. Очень уж заметна тут некоторая прямолинейность, схематичность, хотя все же эту «газетность» обрисовки можно объяснить острой и непосредственной публицистичностью Кожевникова. Удачной в «культовой» линии писателя представляется сама манера показа злоключений героев. Ценно, что здесь нет ни болезненности, ни надрыва. Это потому, что и для автора и для героев время культа личности является навсегда ушедшим, прошлым, **которое абсолютно не в силах** омрачить наш сегодняшний день. А отсюда у Кожевникова страстность в сочетании с едкой тонкой иронией в показе времен прошлых. Так, например, весь процесс ареста и лагерной жизни Цыплакова изложен в следующих фразах: «Сидор Иванович и написал письмо товарищу Сталину, признаваясь в своих сомнениях по поводу упомянутой закономерности классовой борьбы и умоляя любым способом дать разъяснение по столь мучительному для него, Цыплакова, теоретическому вопросу. И разъяснение пришло скоро. Оно пришло в сапогах, ночью. И... Сидор Иванович оформился на север работать в специфических условиях. На эту работу ходил организованно в строю и возвращался организованно тоже в строю» (стр. 120). Характерно, что персонажи Кожевникова, затрагивая в разговоре вопрос о культе личности, нигде не говорят «товарищ Сталин» или «культ личности Сталина», а употребляя слова типа «Он», «Культ», «Генералиссимус», что придает явно сатирический оттенок.

Персонажи старшего поколения у писателя — люди, хорошо знакомые с нелегкой жизнью, они прекрасно знают, во что обошелся культ личности. Чувствуется, что они знают это не только из партийных документов и ученых исследований, а из самой жизни. Вот герой вспоминает о войне: «Можно было дешевле и легче эту же победу добыть, — сказал Бухов, — вот я чем недоволен. И за то, что генералиссимус арифметику позабывал, когда надо было сосчитать живых и мертвых после каждой победы, я бы его за одно это в мавзолее не пускал»⁵.

У Вадима Кожевникова действуют люди простые, обыкновенные. И во всем — в труде, в отношении к жизни, к будущему — они необычайно активны. В этом вообще самое характерное отличие «маленького человека» нашей современной литературы от «маленького человека» литературы прошлого. Но у Кожевникова особенно оттенена мысль: **простой человек чувствует себя** деятелем, **хозяином жизни**, ответственным за нее. Он сознает, что будущего не будет, если не будет его повседневной работы. Например, водолаз Бухов говорит: «Я вообще о себе слишком много воображаю, будто на земле самый главный...»⁶. Тут

⁴ В. Кожевников. Всю неделю дождь. «Огонек», 1962, № 34, стр. 14.

⁵ В. Кожевников. Всю неделю дождь. «Огонек», 1962, № 33, стр. 24.

⁶ В. Кожевников. Всю неделю дождь. «Огонек», 1962, № 34, стр. 12.

схвачена суть характера положительного героя Вадима Кожевникова.

Несколько особняком в числе последних произведений писателя стоит рассказ «Сильные люди». Здесь тоже затрагиваются проблемы творческого труда, отношения к жизни, воспитания человека. Особенность рассказа в том, что он представляет собой по сути дела психологический этюд, в связи с чем и все проблемы получают в нем своеобразное преломление. Этот рассказ — наиболее яркое из последних произведений Кожевникова. Содержание его: у инженера Евгения Ивановича Попова умерла жена. Он остался один с маленьким сыном Вовой. Товарищеская любовь и участие людей, взаимная поддержка и стойкость помогают им преодолеть большое горе. Сама форма короткого рассказа как нельзя лучше выявляет сильные стороны Кожевникова. Спецификой внутреннего склада писателя является его постоянное тяготение к сдержанной, внешне скуповатой, но психологически емкой манере повествования. Но своеобразием психологизма Кожевникова является не полный и всесторонний анализ душевного настроения, а лишь начало такого анализа. Этот анализ должен продолжить сам читатель. За внешне строгой формой повествования не сразу можно уловить душу писателя, большой лирический накал и психологический подтекст, которыми насыщены произведения Кожевникова, не сразу можно услышать страстный голос автора, его гордость за людей, им изображаемых. Если идейный замысел совпадает с художественной манерой, писатель добьется большой силы воздействия, что и очевидно в «Сильных людях». В способах изображения героя у Кожевникова на первый план выступает точность и краткость, мастерство штриха, художественной детали. И манера выразить многое через малое, сжато, ярко богата психологическими оттенками. Сила персонажей Кожевникова (отца и сына Поповых) выигрывает от такой манеры письма:

— Ну, вру я очень всем и тебе вру. Не могу я без мамы, слышишь, не могу, — мальчик всхлипнул, — а должен притворяться, что могу, чтобы тебя не расстраивать!

— Я тоже не могу, — сказал глухо отец, — тоже перед тобой притворяюсь, что могу. Так, значит, я очень плохой, по-твоему, да?

— Нет, — воскликнул мальчик, — нет, я знаю, ты даже из-за меня жить остался!

— Не только из-за тебя, — сказал отец...

И далее: «Мальчик зажмурился от снега, прижался к отцу лицом, потом взял его руку в свои, сжал изо всех сил.

— Больно?

— Нет, — сказал отец.

— Значит, я еще такой слабый?

— Нет, — сказал отец, — ты у меня уже сильный, очень сильный. По-настоящему сильный»⁷.

Интересно, что рассказ «Сильные люди», как и ряд других лучших произведений писателя, уже привлек внимание кинематографистов. Он лег в основу телевизионного фильма (в главной роли — артист московского театра имени Вахтангова, заслуженный артист республики Михаил Ульянов).

Сейчас, когда наша общественность ведет активную борьбу с формалистическими извращениями в искусстве, каждый художник определяет свое место в ней. Писательский труд Вадима Кожевникова, реализм, партийность его искусства — практический ответ на эту борьбу. Какую бы тему ни брал Вадим Кожевников, всегда он активно вторгается в жизнь, в современность. Его произведения выражают и дух времени, и отвечают политической линии партии.

⁷ В. Кожевников. Сильные люди. «Огонек», 1962, № 27, стр. 12.

В. М. ЯЦЕНКО

ПРОБЛЕМА СУБЪЕКТИВНОСТИ ХУДОЖНИКА В «ЖАН-КРИСТОФЕ» РОМЕНА РОЛЛАНА

(Статья первая)

В эстетике Ромена Роллана одно из главенствующих мест занимает вопрос о характере субъективности художника, о специфике проявления его творческой индивидуальности в процессе художественного познания и отражения объективной действительности.

В «Жан-Кристофе» этот вопрос включался в основную философскую проблему, занимавшую Роллана всю жизнь, которая определяется им как «конфликт между мечтой и действительностью, между духом и бытием, между устремлениями индивидуалистического субъективизма и могущественным объективизмом Природы, подчиняющей сознание своим законам»¹.

Решение этого конфликта на материале искусства представляет большой теоретический интерес.

По справедливому замечанию С. Цвейга, творческое внимание Ромена Роллана всегда направлено «исключительно на крайние ценности», на героического «всечеловека»². Действительно, вопросы искусства в «Жан-Кристофе» решает Ромен Роллан, рисуя судьбу не обыкновенного талантливого художника, а гения, отмеченного печатью исключительной своеобразности. Это придает особую остроту конфликту субъективного и объективного начал в творческом процессе, о котором говорилось выше, и тем большую ценность имеют выводы Роллана об общих, непреложных законах искусства.

В предлагаемой работе автор, естественно, не ставит своей задачей освещение этой проблемы во всех аспектах, обозначенных Ролланом и интересующих нас (это возможно сделать лишь в ряде статей). В первой статье акцентируется внимание лишь на основных моментах, на критике Роменом Ролланом «индивидуалистического субъективизма», которая наиболее ярко проявляется при характеристике начала творческого пути Жан-Кристофа.

Проблему своеобразия художника Ромен Роллан с самого начала творческого пути делает отправной в своей системе лиретируно-эстетических воззрений, как и принцип следования жизненной правде, верности изображенного «натуре». Так, главную причину упадка итальянской живописи в XVI веке он видит в отсутствии индивидуальной неповторимости художников, пришедших на смену своим великим предшественникам, и в том, что в их творчестве объективное изображение

¹ Ромен Роллан. «Спутники». ГИХЛ, М., 1948, стр. 94..

² С. Цвейг. «Ромен Роллан». Собр. соч. в 7 томах, М., 1963 г., т. 7, стр. 47.

природы было подменено «интеллектуальным механизмом», субъективными представлениями о ней³.

В первых своих искусствоведческих работах Ромен Роллан склонен был идеалистически рассматривать вопрос о творческой индивидуальности художника. Она представляется ему средоточием данных свыше, изначальных духовных качеств, особого рода чувствительности, не обусловленных общественным, социальным бытием человека. Оригинальность произведений искусства связывается Ролланом прежде всего со сферой чувств, с умением художника непосредственно передавать свое восприятие действительности, как бы растворяясь в ней.

Разум, просветляющий чувства, — благоденствие для искусства. Разум, логика, заменившие, уничтожившие мир чувств, непосредственность восприятий осмысливаются им как сила, враждебная искусству. Так, «Положение во гроб» Рафаэля Ромен Роллан рассматривает как определенную веху в развитии итальянского искусства: «Тут чувствуется гройной порок, который погубит живопись XVI века: отказ от индивидуального чувства во имя теории, преклонение перед авторитетами, рассудочность» (т. 14, стр. 57).

Последующие художники, по мнению Роллана, вступили на неправильный путь: «Они не стараются достичь того поэтического и мечтательного состояния души, когда образы возникают свободно, сами собой, а, напротив, берут эти образы под тщательный контроль; они спрашивают себя, соотносятся ли с наукой приданные фигурам движения и соответствует ли их выражение законам разума» (т. 14, стр. 55).

Верность художника своему обособленному «я» Роллан считает в первые годы своей деятельности необходимым условием для прогресса искусства. В забвении этого принципа итальянскими художниками XVI века он и усматривает одну из причин упадка их живописи по сравнению с предшествующим периодом развития итальянского искусства.

В «Жан-Кристофе» Ромен Роллан во многом преодолевает идеалистическую концепцию «свободы духа», сделал это преодоление и темой романа, показывая своеобразную эволюцию взглядов Жан-Кристофа, лишенную прямолинейности.

То, что в «Причинах упадка живописи в Италии XVI века» представляется Ромену Роллану истинным, непреложным законом искусства, в «Жан-Кристофе» подается как один из этапов восхождения героя к истине, как истина относительная, которая на следующей ступени познания жизни сохраняет лишь крупницу истины, истины абсолютной, в новом относительном знании, более широком, более глубоком. «Человек на пути вперед, — восторженно цитирует Ромен Роллан Вивекананду, — идет не от заблуждения к истине, но от истины к истине, от меньшей к более высокой»⁴.

Поэтому в «Жан-Кристофе» Ромен Роллан и наделяет своего героя особенной восприимчивостью к явлениям действительности, смелым критическим разумом, способным вырваться из догматических границ, постоянно соотнося свои выводы с тем, что происходит в жизни. Он пишет: «Кристоф отнюдь не считал себя связанным своими суждениями и оставлял дверь широко открытой для новых впечатлений, способных изменить его взгляды» (т. 4, стр. 329).

³ Ромен Роллан. «Причины упадка живописи в Италии XVI века». Собр. соч. в 14 томах, ГИХЛ, М., 1956 г., т. 14, стр. 46—47. Последующие ссылки на это издание будут даваться лишь с указанием тома и страницы.

⁴ Ромен Роллан. «Вивекананда». Собр. соч., ГИХЛ, Ленинград, 1936, т. 20, стр. 73.

Без понимания диалектики этого непрерывно углубляющегося под влиянием жизни представления Жан-Кристофа о сущности искусства, о творческой индивидуальности художника невозможно понять характер эстетических воззрений Ромена Роллана.

Очень важной для него, проходящей через все книги о Кристофе, является мысль об изменяемости индивидуальности художника при сохранении ее определенной цельности. Представления Ромена Роллана об индивидуальности художника уже не связаны со взглядом на человеческую натуру как на нечто раз и навсегда свыше данное, статичное. В соответствии со своими философскими воззрениями, в которых явственно проступает влияние Канта, Спинозы, Ромен Роллан считает задачей художника, как и всякого человека, непрекращающуюся реализацию своего «я», превращение своих интеллектуальных, нравственных возможностей в реальность. Как справедливо пишет Леви, Ромен Роллан оценивает процесс подобного рождения личности «как самый величественный спектакль, как самое громадное завоевание»⁵. Каждый человек должен быть тем, кем он может стать. «*Soouffre, meurs. Mais sois ce que tu dois être: un homme*»⁶. Отказ от этого для Ромена Роллана равносителен нравственной деградации, отказу от человеческого достоинства, свободы.

Характерная для Ромена Роллана концепция человека-героя, который утверждает свою личность, вырабатывает свой взгляд на мир в процессе титанической борьбы с окружающей действительностью, в «Жан-Кристофе» выражена очень ярко. Все те преграды, трудности, которые «внутри нас и которые вокруг нас», так драматически нагнетаемые Ролланом при изображении жизненного пути Жан-Кристофа, необходимы ему для утверждения мысли: только испытания, заставляющие человека все глубже погружаться в жизнь, постигая ее, рождают великого художника, обеспечивают его непрерывный рост как индивидуальности. «Гений жаждет препятствий, и препятствия создают гения», — пишет в 1904 г. Ромен Роллан в «Предисловии к письму Толстого» (т. 14, стр. 93). Поэтому причину некоторого упадка творчества Гете в последний его период Жан-Кристоф объясняет слишком благополучной, лишенной трудностей жизнью, которая убила, оставила невыявленными какие-то важные, яркие грани его таланта. В Жане-Кристофе Ромен Роллан утверждает свой идеал художника-гения, не сгибающегося под ударами жизни, а подобно птице-Феникс, как из пепла, снова рождающегося более стойким, сильным, умудренным. Поэтому так органично звучат в романе мужественные слова Жан-Кристофа, сказанные Оливье, который спрашивал: «Что такое жизнь? — Трагедия, — отвечал Кристоф. — Урра!» (т. 5, стр. 263).

Процесс рождения подлинного творца искусства Ромен Роллан, с одной стороны, осмысливает идеалистически, показывая его зависимость от изначальной внутренней силы, побуждающей художника стать самим собой (*S'éveill au Dieu, qu'il porte en lui* — нужно разбудить Бога, которого носишь в себе). Жан-Кристоф весь во власти всезахватывающей внутренней силы, которую Ромен Роллан в «Жизни Микельанджело» определяет как «одержимость гением», «гением, вторгшимся в него, как завоеватель, и державшим его в кабале»⁷. «Будь я свободен! — рассуждает Кристоф. — Если бы только меня не гнала вечно

⁵ Levi A. L'idealisme de Romain Rolland. P. Nizet, 1946. p. 46.

⁶ Romain Rolland, Le matin, P., 1904, p. 207.

⁷ Ромен Роллан. «Жизнь Микельанджело», Собр. соч. в 14 томах, ГИХЛ, М., 1956, т. 2, стр. 82—83.

эта неумолимая сила, это стремление либо стать тем, чем я должен стать, либо умереть от стыда и отвращения к самому себе... Так предоставьте же мне идти своим путем, жить, бороться, страдать» (т. 4, стр. 239).

С другой стороны, Ромен Роллан показывает детерминированность эволюции художника конкретно-историческими, социальными обстоятельствами. Жан-Кристоф показан автором на широчайшем фоне исторической, культурной, социально-политической жизни, в различных странах Европы конца XIX в., когда с особенной остротой обнаружились кричащие противоречия буржуазного общества, его моральное и социальное разложение, гнилость культуры и искусства.

И Ромен Роллан проводит своего героя через все круги буржуазного ада, заставляет его сопоставлять свое восприятие окружающего со взглядами людей самых различных социальных групп, заставляет смотреть на мир глазами людей разных наций с тем, чтобы привести героя в «Грядущем дне» к разрыву с узостью национального взгляда, к утверждению общечеловеческого, «общекосмического». В последних частях эпопеи о Жан-Кристофе Ромен Роллан стремится нарисовать героя, якобы обретшего свободу суждений, вставшего вне конкретно-исторической обстановки, вне практических интересов и борьбы, расценивающего все в отвлеченном аспекте вечного, непрекращающегося движения в мироздании, природе. Но этот роллановский идеал художника, человека, как справедливо пишет Л. Д. Иванов, «оставался абстракцией, как его «свобода» — абстрактной категорией»⁸.

Вершиной взглядов Ромена Роллана является Кристоф не в «Грядущем дне», а в «Ярмарке на площади», где он обрисован удивительно полнокровно, во всей национальной, социальной обусловленности. Именно в «Ярмарке на площади» суждения Кристофа об искусстве, о долге художника даются с подлинно высоких, народных позиций, они вливаются в русло реалистической эстетики.

Это обусловило жизненность, актуальность эстетических взглядов Роллана в обстановке сегодняшней обострившейся борьбы между реалистической литературой и ее ревизионистами самых различных мастей. Именно здесь Ромен Роллан, пишущий свои произведения, под мощным влиянием Толстого⁹, поднимает знамя критического реализма не только во имя подлинного искусства, но и во имя разоблачения буржуазной цивилизации.

Но к этой вершине мысли Ромен Роллан, как говорилось уже выше, привел своего героя не сразу.

Индивидуальная неповторимость, оригинальность художника для начинающего Жан-Кристофа, как и для Ромена Роллана — неотъемлемое качество подлинного искусства. Это та истина, которой останется верен Кристоф до конца дней. Такой же аксиомой для него с самого начала является нерасторжимое единство субъективного и объективного начал в искусстве, индивидуальных особенностей художественного видения, присущего творцу искусства, и жизненной правды образов, созданных им. Но ответ на вопрос, что обуславливает жизненную правду и в чем состоит подлинная оригинальность, Кристоф нашел не скоро.

Вначале Кристоф «возвел в закон для себя безусловную и непримиримую искренность» (т. 4, стр. 34). Ему кажется, что великие музы-

⁸ Л. Д. Иванов. «Эстетические взгляды раннего Ромена Роллана». Научные записки Днепропетровского ун-та, т. 20, 1940, стр. 89.

⁹ Проблема влияния Л. Н. Толстого на Ромена Роллана глубоко освещена в работах Т. Мотылевой, С. Чичерина и др.

канты прошлого не были до конца правдивыми, рядились в красивую одежду лжи, и он в жажде полной правды обрушивает на них безжалостную критику: у Мендельсона он видел «причесанную фантазию», у Вебера — «дешевую мишуру», «Шуберт утопает в волнах приторной чувствительности», «Себастьян, живущий в веках.., исповедовал пошлую, слащавую религию в каком-то иезуитском стиле, в стиле рококо» и т. д. (т. 4, стр. 25—26).

Кристоф полагал, что самое главное в искусстве — самому пережить то, о чем он будет писать, непосредственно, безыскусственно передать мир своих жизненных ощущений, поймать те редкие минуты вдохновения, когда песня слагается как бы сама собой. Главное не лгать, не сочинять, писать музыку не ради успеха, а во имя творчества, жизни, разлитой вокруг.

Такой чистый, простой взгляд на искусство внушил Жан-Кристофу его дядя Готфрид, бедный бродячий торговец. Откровением для Кристофа была народная песня, которую Готфрид пропел «словно про себя... но в его пении была волнующая искренность: казалось, он думает вслух, и сквозь звуки песни, как сквозь прозрачную воду, можно увидеть его душу до самого дна. Никогда еще Кристоф не слышал, чтобы так пели. И такой песни он никогда не слышал» (т. 3, стр. 105—106).

И Жан-Кристоф в своих творческих поисках вначале погружен в мир своей души, стремится выражать только то, что со стихийною силою вырывается из ее недр. Его произведения этого периода «представляют собой своеобразный лирический монолог, разговор с самим собой» (т. 5, стр. 238). Кристоф стремится высказать то, что чувствует, не заботясь о том, говорилось это до него или нет. «Он осмеливался верить, что это и есть подлинная оригинальность, что Жан-Кристоф только один и другого такого не будет» (т. 4, стр. 34).

Оригинальность художника, таким образом, связывается им вначале с теорией «самовыражения», которая своими корнями уходит в идеалистическую философию Канта, утверждавшего изначальность индивидуальной природы человека, его внутреннего мира.

Для сосредоточенности на своем «я» юному Кристофу представляется обязательным одиночество художника, отрешенность от окружающих людей, освобождение стихии чувств из-под власти сковывающего разума. «Теперь я ни в ком и ни в чем не нуждаюсь: все во мне самом», — говорит он (т. 4, стр. 11). «Чтобы создать, как подобает гению, мир, целиком построенный согласно законам его души, нужно всецело погрузиться в этот мир», — утверждает он (т. 4, стр. 433).

Герой Ромена Роллана, ратуя за оригинальность творчества, декларирует свободу художника: «Гений не дает увлечь себя на излитые тропы. Он сам создает порядок и волю свою возводит в закон» (т. 4, стр. 34). Поэтому Жан-Кристоф гневно отрицает искусство классиков с его строгими канонами, раз и навсегда данными предписаниями, уничтожавшими возможность оригинального изображения «натуры». Кристофу чужды их рассудочность, схематизм: «В их произведениях почти все было «сделано». Иногда они восполняли недостаток чувства избитой музыкальной риторикой, иногда, взяв несложный ритм, орнаментальный узор, механически повторяли его во всевозможных сочетаниях, перевертывали на все лады. Эти симметрические построения, состоящие из бесконечных повторов, — сонаты и симфонии — приводили в отчаяние Кристофа, мало чувствительного в ту пору к красоте порядка, красоте обширного и стройного плана» (т. 4, стр. 26).

Концепция художника-творца искусства, таким образом, носит у раннего Жан-Кристофа больше романтический, идеалистический

характер. Бóльший акцент сделан им на утверждение субъективной природы творческого процесса, художественного отражения жизни.

Ромен Роллан, характеризуя произведения начинающего Кристофа, стремится подчеркнуть, что пока свобода, которую декларирует Кристоф, означает только хаос его художественного мышления. Юный Жан-Кристоф захлестнут стихией жизни, не осознавая, не обдумывая ничего, он отдается ее потоку, воспроизводя первое, попавшееся ему на глаза. У него нет сознательной работы аналитического ума, нет отбора жизненных явлений, без чего немисливо подлинное произведение искусства. «Все здесь было смешано в кучу, — пишет Роллан, — словно на чердаке или в лавке еврея — старьевщика, где свалены вместе и редкости, и дорогие ткани, и ржавое железо, и лохмотья. Он не умел отобрать самое ценное: все тешило его... Это были грандиозные и неосуществимые проекты, сочинения в четырех, десяти частях, притязание все живописать языком музыки, объять все меры».

Сам Жан-Кристоф постепенно осознает (т. 4, стр. 13) шаткость стихийности творческого процесса, самовыражения — наиболее распространенных, живучих эстетических теорий. И критика их ведется в романе в самых различных аспектах.

Во-первых, Ромен Роллан заставляет Жан-Кристофа обнаружить относительность способности найти адекватное художественное выражение чувствами, пережитыми в действительности.

Следуя традиции, идущей от философии Просвещения, Ромен Роллан акцентирует внимание на специфических особенностях мира чувств по сравнению с миром разума.

Чувство, в его понимании, безобразно. Оно нуждается в особом языке для своего художественного выражения. Он считает, что невозможно создать идентичное оригиналу впечатление от произведения, рисующего мир чувств, если перевести его на язык логики, разума. В основе лирического произведения, наряду с окрашивающим его чувством, лежит и оплодотворяющая его мысль. Но найти точно очерченную логическую формулировку всей гамме мыслей, рождаемых лирическим произведением, невозможно. Лирический образ всегда погружен в атмосферу поэтической недосказанности, некоторой неопределенности.

Размышление Романа Роллана над спецификой лирической образности, которую он связывает прежде всего с особенностями чувства, заставляют вспомнить мысли В. Г. Белинского, который в одной из своих статей сравнивал некоторые лирические стихотворения с музыкальным произведением, которое порой «совершенно невыговариваемо в своем содержании, потому что это содержание непереводаемо на человеческое слово»¹⁰.

В поисках «языка» для выражения чувств музыкант, по мысли Роллана, неизбежно становится на путь условности. Неизбежно многое остается за бортом его художественного изображения. Между объектом изображения и результатом художественного отражения полного тождества нет. Это особенно ярко проявляется в области лирики. Но максимальное приближение художественной образности к живому жизненному потоку чувств, умение сделать глубоко индивидуальный язык лирического произведения доходчивым для других, и здесь, в сфере музыки, наиболее абстрактном виде искусства, остается для Роллана мерилом художественности как выражение непреложного закона искусства.

¹⁰ В. Г. Белинский, ПСС, т. 1, изд. АН СССР, М., 1953, стр. 360.

Ромен Роллан пишет, что «страсти кипели в Жан-Кристофе, и поэтому он без труда находил их во всем, что он написал. Но никто другой не узнал бы их в том несовершенном выражении, которое он дал им. И то же самое можно было сказать о многих из отвергнутых им художников. Они пережили и отразили глубокие чувства в своей музыке, но язык ее остался тайной, которая умерла вместе с ними» (т. 4, стр. 25).

Это открытие для героя отнюдь не означало простора для субъективистского произвола, а наоборот, служило толчком к поискам более совершенного выражения своих мыслей и чувств. Оно являлось для Кристофа только осознанием сложности проблемы «искренности» в искусстве.

Описывая следующую работу Кристофа над *Lieder* переложением на музыку стихов старинных силезских поэтов XVII в., пленивших его своей безыскусственной простотой, Ромен Роллан показывает, как гшательно он подбирает, компонует обыденные зрительные, слуховые картины действительности и как из этого сочетания рождается волнующий эмоциональный поток. Он писал «прозрачный воздух, в котором носятся острокрылые ласточки и плавно реют горлинки; радостный луч солнца, пронзающий пелену дождя, светлое, смеющееся небо в прорезе облаков, ...мирный сон лесов, стад, городов и пашен» (т. 4, стр. 150) — и передавал этим гамму своих чувств, нашел им простое, совершенное выражение.

Ромен Роллан оценивает *Lieder* как первое гениальное произведение Кристофа, где трепетала его душа: он всему придал окраску своей личности — отвагу и задор молодости, свой темперамент, дерзость, силу. И здесь была реальная жизнь, переливающаяся из произведения в душу другого человека в том глубоко правдивом содержании, облике, какой был дан ей творцом Кристофом. Описание в романе того, как Шульц, потрясенный, слушает *Lieder*, воспринимая их почти так, как они вылились из-под пера Кристофа, необходимы автору для утверждения мысли, что «искусство — есть укрощенная жизнь» (т. 4, стр. 358), что «хотеть мало, — надо еще уметь быть искренним» (т. 4, стр. 15. Подчеркнуто мною. — В. Я.).

Во-вторых, Ромен Роллан критику теории стихийности творческого процесса ведет там, где показывает характер естественного течения чувств, мыслей, которые, как считал Кристоф, должен безыскусственно фиксировать художник для достижения правдивости в искусстве.

В стихийном, естественном течении они несутся хаотическим потоком. Мысли, чувства являлись Кристофу, пишет Роллан, «почти всегда в бесформенном и неочищенном виде: надо было затратить много труда, чтобы отделить их от шлака. Они шли нестройной вереницей, рывками; чтобы сплавить их воедино, надо было вложить в них усилие трезвого разума и холодной воли и из этого сплава вычеканивалось новое творение. «Художник в Кристофе был слишком силен, чтобы отказаться от таких усилий, но он не хотел в этом признаваться: он хитрил, уверяя себя, что лишь передает подслушанное в самом себе, а между тем ему волей-неволей приходилось все преобразовать, чтобы сделать понятным» (т. 4, стр. 19). В процессе изображения, справедливо утверждает Роллан, подлинный художник всегда изменяет характер своих субъективных переживаний, с тем чтобы придать им стройность, завершенность и с тем, чтобы сделать их близкими и понятными для других людей. Без этого он перестает быть художником. В этом специфическая особенность искусства, его естественный закон. Во власти этого закона стихийно находится гений Кристофа, и это было отри-

панием теории стихийности в том первоначальном понимании, которое было свойственно Кристофу и о котором говорилось выше.

Эти глубокие, верные мысли Роллана особенно злободневны в наше время, когда в декадентской буржуазной литературе сюрреализма, экзистенциализма пытаются использовать теорию стихийного психологического потока якобы для утверждения высшей правды, а на самом деле для изгнания из произведений смысла, содержания.

Ромен Роллан предостерегает от узости теории «самовыражения», стремится подчеркнуть, как легко, следуя ей, встать на путь искажения художественной правды. Правда жизненного факта еще не есть художественная правда. В этом плане характерна его оценка некоторых произведений Шумана, который «почти никогда не писал о том, чего сам не переживал». Но как раз на его примере Кристоф понял, что немецкое искусство больше всего фальшивило не тогда, когда художник изображал чувства, которых не испытывал, а тогда, когда он стремился выразить чувства, действительно им пережитые, но сами по себе фальшивые» (т. 4, стр. 26—27). Фальшивыми в искусстве становятся чувства, которые носят чисто индивидуальный характер, не имеющий общественного значения.

В своих высказываниях Роллан предостерегает художников-лириков от субъективизма, ратуя за принцип отбора прочувствованного при художественном воссоздании. Он отрицает за поэтом право выражать любые свои чувства, улавливать каждое внутреннее побуждение. Чувствования и чувствованница не должны стать содержанием искусства, и Кристоф гневно обрушивается на мелкость переживаний, отражаемых в немецкой музыке, на «наивные» и глупые диалоги с *Röselein*, с ручьем, с голубкой, с ласточкой..., на вздорные вопросы: «Если бы шиповник был без шипов?» — «Вьет ли ласточка гнездо со старым супругом, или она вновь заневестилась?» и т. д. (т. 4, стр. 30).

В субъективном мироощущении Кристофа особенно ценит Ромен Роллан ненависть к сентиментальным преувеличениям, слащавости, которые он определяет как психологические признаки немецкой нации наряду с педантизмом и раболепным преклонением перед дисциплиной, силой.

Этот ложный, мелкий субъективизм Ромен Роллан расценивает как своеобразное ханжество, торжество пошлости, где в угоду сентиментальности отданы сила, яркость, простота: «Ни полноты, ни художественной меры, везде и во всем — слащавость. Невольно вспоминались слова Основы (герой Шекспира. — В. Я.): «Вот я буду представлять льва. Буду рычать с нежностью воркующего голубя. Рычать так, что вам послышится песнь соловушки» (т. 4, стр. 22).

Роллан вводит в сферу ценных субъективных качеств Кристофа, имеющих общее, субстанциональное значение, жизненную полноту чувств, их мужественную прямооту, напряженность и силу. Подлинное чувство всегда сдержанно и целомудренно, утверждает он.

Как бы ни был искренен художник, как бы ни был богат его внутренний мир, преимущественная сосредоточенность на своем «я», которую декларировал начинающий Кристоф, неизбежно приводит к сужению сферы искусства, ибо означает игнорирование неисчерпаемого многообразия окружающего мира.

Субъективность, понимаемая как выражение внутреннего мира человека, его ощущений, чувств, может стать субъективизмом, если нет гармонического примирения двух противоположных начал — субъективного и объективного мира души одного человека и всего окружающего бытия.

Эволюция Кристофа как художника и подается в плане показа того, как постепенно, ценой усилий, длившихся всю жизнь, он достигает этой высшей гармонии, когда мир его души стал вместилищем, океаном, вобравшим в себя все потоки жизни. Характеризуя зрелого Кристофа, Ромен Роллан пишет: «Гений — это на добрую половину умение поглощать все, что есть вокруг великого, и придавать ему еще большее величие» (т. 5, стр. 128).

А для начинающего Кристофа, не знающего жизни, теория «самовыражения» оборачивается субъективизмом. Говоря о его произведениях, Роллан подчеркивает их узко-частный, искажающий жизненную правду характер: «Он был слишком полон собой; он находил повсюду лишь самого себя, свою наивную вспененную обманчивыми страстями душу» (т. 4, стр. 32).

Ромен Роллан выступает против субъективистской сосредоточенности, замкнутости художника. «Обособленное искусство не может быть жизненным», — пишет он (т. 5, стр. 328). Подлинному художнику необходимо постоянное ощущение ритма жизни, погружение в гущу действительности. «Талант не может обходиться без пищи, — пишет он... Временное уединение полезно для ума, оно заставляет его сосредоточиваться, только при условии, что это длится недолго. Одиночество благородно, но может оказаться губительным для художника, у которого нехватает сил вырваться из него. Нужно жить жизнью своего времени, пусть даже шумной и грязной, нужно непрерывно давать и получать, давать, давать и снова получать» (т. 6, стр. 232).

В связи с этим большое место в размышлениях Роллана занимает вопрос о положении художника в обществе. Он заставляет своего героя проделать длительный путь поисков, прежде чем покажет его глашатаем народных взглядов, защитником интересов трудящихся.

Рисуя же первые шаги Кристофа, не имеющего еще сознательного взгляда на общество, Роллан изображает коллизию, которую так часто описывали в романтической литературе: конфликт гения, незаурядной личности с враждебной, обывательской средой. Рассказывая, как трудно прокладывал Кристоф свой путь в искусство, Роллан показывает, насколько враждебны буржуа, обыватели высоким устремлениям Кристофа, как они стремятся нивелировать его как личность, заставить писать в угоду своим вкусам. Типичность этой ситуации подчеркнута в романе образом Гаслера, который не сумел отстоять свои юношеские мечтания, благородные идеалы и по сути был сломлен как художник толпой, которую он презирает. Он утратил веру в жизнь, искусство, себя, пишет бездарные вещи, считая, что в толпе нет ни одного человека, способного понять гениальное творение. «Это спесивое сознание внутреннего превосходства, сознание некоего тайного идеала, который открывается лишь немногим, а достигается единицами...» опасно для искусства» (т. 14, стр. 51).

В «Причинах упадка живописи в Италии XVI века» Ромен Роллан выступает против широко распространенного в буржуазной эстетике взгляда на избранность судьбы великого художника, имеющего право в силу своей одаренности на презрение к людям, уход в свой обособленный мир, одиночество, которое становится уделом гения.

Показывая наиболее тяжелый период в жизни начинающего Кристофа, когда ему кажется, что он совершенно чужой в окружающем враждебном мире, что вокруг него нет ни друзей, ни близких, способных понять и разделить его замыслы, Ромен Роллан утверждает по принципу психологического контраста — «гений никогда не бывает одинок»: благодаря своим произведениям он стал самым близким дру-

гом для безвестных для него Шульца, Кунца и других простых честных сердец, живущих в далеком провинциальном городе. И если презрение к толпе загубило талант Геслера, ощущение своей необходимости людям, которое пришло к Кристофу после его поездки к Шульцу, придало ему сил для борьбы, для защиты своей творческой индивидуальности. Кристоф, продолжая битву с окружающим миром, осознает не только истину, сказанную Шиллером: «есть только одна форма отношений с публикой, в которой никогда не раскисаешься, — это война с ней» (т. 4, стр. 178), но и желание, чтобы его музыка была средством общения, взаимопонимания. Уже здесь Ромен Роллан излагает излюбленную свою идею о том, что цель искусства — установление единства между людьми. Поэтому Роллан подчеркивает прежде всего значение в субъективном мировосприятии художника непосредственного чувства близости с другими людьми. Пока на первом этапе жизненного и творческого пути Кристофа это единство мыслится как духовная близость между своеобразной элитой, людьми-одиночками. К более высокому пониманию единства — социального, классового, национального — Жан-Кристоф придет позже, в «Ярмарке на площади». Но важно, что уже и здесь, в «Бунте», Ромен Роллан стремится подчеркнуть, что не может быть настоящего художника без связи с остальным человечеством.

Наиболее четко эта мысль выражена в следующих словах: «В горчайшие часы одиночества Иоганна Себастьяна Баха связывала с другими людьми вера, и ее он выражал в искусстве. Гендель и Моцарт, в силу обстоятельств, писали для публики, а не для себя. Даже Бетховену приходилось считаться с толпой. И это благотворно. Нужно, чтобы человечество время от времени напоминало гению: что в твоём искусстве предназначено для меня? Ничего?—

Так ступай прочь!» (т. 5, стр. 328).

Таким образом, рисуя первый этап творческих поисков Жан-Кристофа, Ромен Роллан акцентирует внимание на преодолении героем идеалистических взглядов в понимании творческой индивидуальности художника.

Такой характер изображения является выражением определенного сдвига в мировоззрении, литературно-эстетических взглядах самого Ромена Роллана.

Жан-Кристоф на новом, более высоком этапе социального осмысления общественной жизни и задач искусства — материал следующей статьи.

ОГЛАВЛЕНИЕ

Ф. З. Канунова — К эволюции сентиментализма Н. М. Карамзина («Марфа посадница»).	3
В. Д. Морозов — Некоторые проблемы эстетики романтизма в освещении А. И. Герцена	14
Д. Л. Соркина — Замысел и его осуществление (из истории создания образа князя Мышкина в романе Ф. М. Достоевского «Идиот»)	33
В. Н. Азбукин — Роман Д. К. Гирса «Старая и юная Россия»	45
А. А. Ачатова — Из творческой лаборатории И. А. Бунина	56
Н. А. Такташева — Творчество Ларисы Рейснер в 1918—1924 гг.	66
Н. А. Антропьянский — Некоторые вопросы теории реализма у А. В. Луначарского	75
Н. Н. Киселев — Некоторые проблемы развития жанра сатирической комедии в советской драматургии 20-х годов	89
Р. И. Колесникова — О жанровом своеобразии книги В. Я. Зазубрина «Два мира»	103
С. С. Парамонов — «Сибирские огни» 20-х годов о русской классике	116
А. М. Корокотина — Ю. Н. Либединский в борьбе за идейность советской литературы (в период 20-х годов)	129
С. И. Напольский — Художественные особенности некоторых произведений П. Г. Низового	143
Л. М. Шарлаимова — Первая драма Леонида Леонова	154
В. Н. Сушкова — Ранний период творчества Петра Ивановича Замоиского (1921—1929 гг.)	163
М. В. Клепикова — Некоторые приемы создания характера в романе Мих. Слонимского «Инженеры» (Образ Лангового)	175
М. П. Францев — Книга лирики В. Луговского «Солнцеворот»	186
Ю. Г. Ельцов — «Нет безгеройного времени»	198
В. М. Яценко — Проблема субъективности художника в «Жан-Кристофе» Ромена Роллана	204

РЕДАКЦИОННО-ИЗДАТЕЛЬСКИЙ СОВЕТ

Проф. А. И. Данилов (председатель, ректор университета), проф. В. А. Пегель (зам. председателя), доц. Ю. В. Чистяков (зам. председателя), проф. Г. Д. Суворов (ученый секретарь), директор издательства М. С. Змазнев, проф. Б. Г. Иоганзен, проф. В. Н. Кессених, проф. П. П. Куфарев, проф. И. М. Разгон, проф. К. В. Савицкий, проф. М. В. Тронов, проф. В. А. Хахлов, проф. К. П. Ярошевский, проф. А. Р. Ананьев, доц. З. Я. Бояршинова, доц. М. А. Кривов, доц. А. А. Любавин, проф. Г. И. Назаров, проф. Н. В. Прикладов, проф. Р. Н. Щербаков, проф. В. В. Серебряников, директор научной библиотекой М. Р. Филимонов, доц. В. С. Флеров, секретарь парткома Д. В. Коломин.

НЕКОТОРЫЕ ПРОБЛЕМЫ МЕТОДА И МАСТЕРСТВА ПИСАТЕЛЕЙ

Томск, Изд. ТГУ 1965 г. 214 с.

Редактор издательства Л. Г. Мордовина

Технический редактор А. С. Бобренюк

Корректоры Г. А. Митюкова и Л. П. Цыганкова

К300690. Сдано в набор 31/VIII-64 г. Подписано к печати 24/III-65 г.

Формат 70×108¹/₁₆; печ. л. 13,37; усл.-печ. л. 18,3; уч.-изд. л. 18.

Заказ 5132. Тираж 500 экз. Цена 1 руб. 26 коп.

Томск, Издательство ТГУ, проспект Ленина, 34.

Областная типография № 1 Управления по печати, г. Томск, Советская, 47.

845579

Томский госуниверситет 1878



Научная библиотека 00950053