А. ЛЕЖНЕВ

О ЛИТЕРАТУРЕ

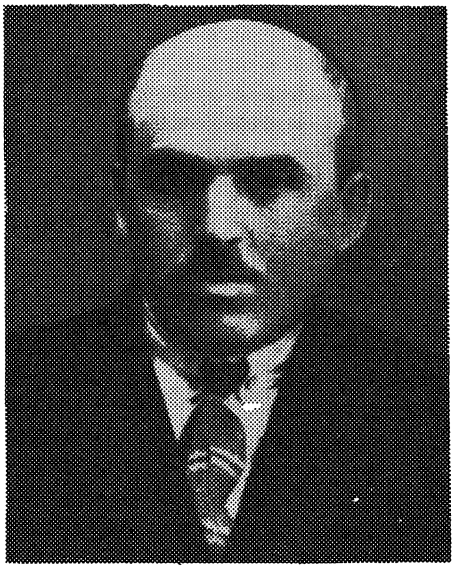
А. ЛЕЖНЕВ

О ЛИТЕРАТУРЕ

СТАТЬИ

МОСКВА
СОВЕТСКИЙ ПИСАТЕЛЬ
1987

ББК 83 3 РУ
Л 40



Абрам Захарович Лежнев (1883—1938) был талантливым, острым критиком. Он принимал активное участие в литературном движении 20—30-х годов, разрабатывая проблемы методологии критики, теории литературы и эстетики.

В настоящем издании собрано лучшее из того, что было создано автором и входило в его книги,— «Современники» (1927), «Максим Горький. Его жизнь и творчество» (1928), «Литературные будни» (1929), «Разговор в сердцах» (1930), «Об искусстве» (1936). Они не исчерпывают всего наследия А. Лежнева, многие статьи и рецензии которого рассыпаны по журналам «Печать и революция», «Новый мир», «Красная новь», «Октябрь» и др.

Основные положения критики и эстетики А. Лежнева сохранили свою актуальность для читателей наших дней.

Составитель Галина Андреевна Белая
Вступительная статья Г А. Белой
Комментарий М. Г Коминарской

Л $\frac{4603000000-111}{083(02)-87}$ 440—87

© Состав — издательство «Советский писатель», 1987 г.

КРИТИКА В КОНТЕКСТЕ ЭСТЕТИКИ

(о деятельности и творчестве А. Лежнева)

1

В начале 20-х годов, когда жизнь многих людей меняла свой ход, никого не могло удивить появление из безвестности нового литературного имени — А. Лежнева. Никто не знал, что Абрам Захарович Горелик (А. Лежнев — псевдоним) родился в 1883 году, что с детства он писал стихи, что после окончания гимназии учился за границей, в Женеве, на медицинском факультете, но, не окончив его, вернулся в Россию, где и завершил свое медицинское образование. Врачом, однако, он не стал. После нескольких лет преподавательской работы А. Лежнев с 1922 года всецело отдается литературной критике.

Казалось, он начинает обычно: пишет рецензии, отзывы, литературные заметки. И пишет обо всем: о «Пугачеве» С. Есенина, поэме В. Маяковского «Люблю», «Заговоре дураков» А. Мариенгофа, политической карикатуре во Франции, трагедии С. Поливанова «Жрец Тарквиний»... Необычным, однако, было то, что в скупом на бумагу 1922 году журнал «Вестник искусств» (орган Главполитпросвета) печатал в каждом из своих номеров по два-три материала никому еще не известного критика. На пятом номере журнал закрылся, но от того времени осталась статья, которая в 1922 году не нашла своего адреса: «Левое» искусство и его социальный смысл». Вошедшая позднее в книгу «Литературные будни», она ретроспективно свидетельствовала о критическом отношении молодого автора к «лабораторному» искусству и о его способности ставить серьезные общеэстетические проблемы.

Видимо, в развитие затронутых в этой статье идей в 1923 году А. Лежневым была написана статья «Леф и его теоретическое обоснование». ...Я вовсе не собираюсь отрицать «левый фронт»,— писал в завершение своего анализа Лежнев.— ...Я просто стараюсь выяснить ценность этого «левого фронта» для пролетариата» [1]

Те же критерии оценки искусства читатель встречал и в статье Лежнева «Пролеткульт и пролетарское искусство», где эстетическая концепция Пролеткульта рассматривалась с точки зрения задач «культурного подъема пролетариата» [2]. Это уже была позиция. Именно она,

---

[1] «Спутник коммуниста», 1923, № 23, с. 209.
[2] «Красная новь», 1924, № 2, с. 286.

вероятно, сделала возможным привлечение молодого критика к работе в «Правде» — в течение 1924 года Лежнев печатался в ней много раз. С того же года его статьи и рецензии регулярно появляются в журналах «Красная новь» и «Печать и революция»; в последнем он становится постоянным литературным обозревателем, часто появляясь на страницах одного и того же номера журнала дважды и трижды — как автор не только «литературных обзоров», но и статей и рецензий. Однако и это еще не все: материалы Лежнева появляются в журналах «Коммунист», «Красная молодежь», «Сибирские огни», «Прожектор», позднее — «Новый мир», «Красная нива» и др.

Но зачем так много? — может спросить современный читатель. «Надо читателя ориентировать — и ориентировать немедленно,— считал Лежнев,— в многообразной массе художественной продукции. Надо выяснить общественный смысл и ценность выбрасываемых на рынок произведений. Надо улавливать и отмечать едва пробивающиеся тенденции развития».

Для того чтобы справиться с этой задачей, нужны были твердые теоретические критерии. Между тем именно с ними в текущей литературной критике, считал Лежнев, обстоит дело явно неблагополучно: роль марксистов взяли на себя упростители марксизма — лефовцы, пролеткультовцы, теоретики вульгарно-социологического толка. Это их высмеял в одной из своих статей Лежнев, назвав «пересмешниками Маркса», людьми, мыслящими «исключительно по поверхностной аналогии. Маркс,— писал он,— говорит: «Религия — опиум для народа». Пересмешники высвистывают: «Искусство — опиум для народа». Маркс замечает: «Философы лишь объясняли известным образом мир, но дело заключается в том, чтобы изменить его». Пересмешники подхватывают: «Художники до сих пор лишь изображали известным образом мир, но задача состоит в том, чтоб изменить его». Все от Маркса: и Мейерхольд от Маркса, и «заумь» от Маркса, и Арватов от Маркса, и Чарли Чаплин от Маркса, и последний «рыжий» в последнем американском цирке — от Маркса» [1]

Упрекая своих противников в вульгаризации марксизма, Лежнев пытался противопоставить им истинный марксизм. Говоря о марксизме, он считал необходимым прежде всего опереться на его традиции.

Зная, что теоретики «левого фронта» и Пролеткульта неизменно ссылаются на Г. В. Плеханова, считая себя его учениками и продолжателями, Лежнев счел необходимым вернуться к идеям первого марксиста России, философские работы которого, по мнению В. И. Ленина, должны были «войти в серию обязательных учебников коммунизма» [2]

«За последние годы,— замечал Лежнев,— теоретическая мысль в вопросах искусства шагнула у нас, по сравнению с Плехановым, далеко

---

[1] «Печать и революция», 1925, № 2, с. 26.
[2] Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 42, с. 290.

назад. Произвольные, априорные положения, грубейшие злоупотребления марксистским методом, высасывание теорий из пальца — вот ее характерные, ежедневно о себе напоминающие черты» [1]. Статья называлась «Плеханов как теоретик искусства» и поначалу, когда была написана (1923), в журналах не появилась. Но работа молодого литератора была замечена Вяч. Полонским, который предложил ему сотрудничать в «Библиотеке марксистской критики» в качестве автора предисловий и комментариев. Соглашаясь, А. Лежнев в ответном письме, явно продолжая ранее начатый разговор, добавлял: «Из моих собственных работ некоторый интерес могут представлять три: «Леф и его теоретическое обоснование», «Плеханов как теоретик искусства» и «Из истории марксистской критики» [2]. Вскоре статья «Плеханов как теоретик искусства» была опубликована в двух номерах редактируемого Вяч. Полонским журнала «Печать и революция» (1925, № 2, 3).

С точки зрения строгой теории это были почти ученические статьи. В высокой оценке Г В. Плеханова критик не расходился со своим временем — «основоположником марксистского искусства — и литературоведения» [3] считали Плеханова в 20-е годы и В. М. Фриче, и А. В. Луначарский, и многие другие. Истолкование взглядов Г В. Плеханова на искусство сопровождалось обильным цитированием «нашего учителя» [4]. Методологическая недостаточность «научной эстетики» Плеханова была еще не ясна. Но в контексте споров 20-х годов об искусстве статьи А. Лежнева обращали на себя внимание прочной сращенностью с современной ему литературной ситуацией. В 20-е годы Лежнев увидел то, о чем много позднее, после всех переоценок, писал в 70-е годы М. Лифшиц: «Плеханов понял, что русскому рабочему нужно не отречение интеллигенции от культуры, а сама культура, в превосходной степени» [5] Именно поэтому Плеханов счел нужным возглавить «восстановление эстетики после того разрушения, которому она подвергалась начиная с Писарева и кончая более осторожной утилитарной позицией позднего народничества... Этот утилитаризм М. Лифшиц справедливо связывает с проявлением «узких и догматических взглядов уравнительного социализма» [6]

Но случилось так, что упрощенное представление о социализме возродилось во взглядах лефовцев и пролеткультовцев. Лежнев понял это раньше других. В воззрениях теоретиков «левого» искусства, писал он в одной из своих ранних статей, «рабочий как живое, чувствующее, мыс-

---

[1] «Печать и революция», 1925, № 3, с. 53.

[2] ЦГАЛИ, ф. 1328, оп. 3, ед. хр. 186. Письмо Вяч. Полонскому от 25.VI.25.

[3] «Вестник коммунистической академии», кн. 21—22. М., 1927, с. 10.

[4] «Печать и революция», 1925, № 3, с. 52.

[5] Лифшиц М. Очерк общественной деятельности и эстетических взглядов Г. В. Плеханова.— В кн.: Плеханов Г. В. Эстетика и социология искусства. Т. 1. М., 1978, с. 49.

[6] Там же, с. 46—47, 51.

лящее существо... не принимается в расчет: он лишь придаток к машине, он сам идеальная машина для производства прибавочной стоимости. Между тем социализм хочет видеть человека разносторонним, чуждым профессиональной однобокости, полно развернувшим все свои физические и духовные силы».

Не принимал Лежнев и идей пролеткультовцев. Отрицая классическое искусство якобы за его «украшательство», пассивное и расслабляющее, писал критик, они противопоставляют ему «производственное искусство», считая, что «при делании вещей надо руководствоваться исключительно соображениями целесообразности, но в то же время уверены, что и при таком подходе к делу искусству остается огромная область работы». Однако это глубокое заблуждение: «Если производство вещей обусловливается *одними* только требованиями целесообразности, данными науки и техники, то для приложения специфических методов искусства не остается места ...*Уничтожение искусства* — ...необходимое следствие из теорий «производственного искусства» [1]

Понимая литературу как выражение духовной жизни общества, Лежнев этой модернизированной «писаревщины» принять не мог. Именно поэтому он придал плехановской борьбе против «разрушения эстетики» новую остроту, сделав ее стержнем своей деятельности.

Борьба Плеханова за реализм стала прочным основанием для полемики Лежнева с футуристами и лефовцами, выступающими против «иллюзионизма» в искусстве. Уважение Плеханова к классическому искусству помогало ему аргументировать свою позицию в споре с ниспровергателями наследия прошлого. Идеи Плеханова о недопустимости оперировать категорией «должного» и подменять ею анализ творчества писателя надолго вперед определили позицию Лежнева в споре с рапповскими критиками. Вслед за Плехановым Лежнев считал, что чем точнее, глубже, правдивее изображена действительность в художественном произведении, тем больше увидит в ней критика; объективность анализа выведет ее к анализу самой действительности и придаст ее работе не поверхностную, но органическую, глубинную публицистичность.

И все-таки Лежнев с Плехановым разошелся.

Как известно, научная эстетика, по Плеханову, «не провозглашает вечных законов искусства; она старается изучить те вечные законы, действием которых обусловливается его историческое развитие» [2] В качестве первичного «механизма», определяющего историческое развитие, Плеханов выдвинул идею борьбы классов. Но упростители искусства в 20-е годы довели противопоставление «исторического развития» и «вечных законов» искусства до жесткой альтернативы, сняв вообще вопрос о «вечных законах» как вредную и несуществующую абстракцию.

Пролеткульт и пролетарское искусство.— «Красная новь», 1924, № 2, с. 285.

[2] Плеханов Г В. Соч. в 24-х т., т. 10. М.— Л., 1925, с. 192.

Естественно, Лежнев в 20-е годы не мог еще квалифицировать такой подход к искусству как «исторический утилитаризм» [1]. И о том, что ему во многом было суждено этот плехановский утилитаризм потом преодолеть, он тоже еще не знал. Однако, вероятно, чувствуя уязвимость плехановской методологии применительно к искусству, Лежнев все время подчеркивал, что, по Плеханову, экономика определяет развитие идеологии «большей частью лишь в *последнем* счете...» [2], лишь «косвенным образом» [3]. Более того: по видимости он сделал шаг назад — в сторону эстетики, представленной в русской традиции именами революционных демократов.

Этот шаг оказался спасительным, ибо Лежнев взял в революционно-демократической эстетике то, что могло помочь ему в борьбе с «разрушением эстетики»: мысль В. Г. Белинского о специфике искусства как особого рода деятельности. Однако, ощутив неразработанность вопроса о «вечных законах» искусства, Лежнев не остановился на этом. Он начал работать.

Обозначив традиции марксизма, критик одновременно осваивал его живой опыт. Так возникла статья «Ленин и искусство», опубликованная в 1924 году на страницах журнала «Коммунист». Лежнев писал в ней: взгляды В. И. Ленина на искусство «дают сильнейшее оружие в руки тех, которые выступают против некритического и вредного отрицания культуры и искусства, созданных прошлой историей человечества, против выкидывания Пушкиных за борт современности, против лабораторного высиживания выдуманной и немощной псевдопролетарской культуры, против фокусничания штукарей «левого фронта» [4].

Статья была продолжением полемики. Она предвещала будущие литературные бои и свидетельствовала не только о приверженности Лежнева марксизму, но и о хорошей профессиональной интуиции. Менее чем через десять лет в шестом томе «Краткой литературной энциклопедии» будет напечатана статья А. В. Луначарского «Ленин». Она положит начало методологическому освоению ленинского наследия советской эстетикой. После нового прочтения статей В. И. Ленина о Л. Толстом станет ясно, что важны и те «механизмы», которые коренятся в характере классовой борьбы эпохи, и те специфические, связанные с личностью художника предпосылки, которые делают возможным ее «гениальное освещение». Но все это еще впереди.

Пока же, в середине 20-х годов, когда пишутся статьи о Плеханове и Ленине, Лежнев еще не заметен, не знаменит. Частое появление его материалов в журналах «Красная новь» и «Прожектор», руководимых А. К. Воронским, еще кажется случайным. Одобрительная заметка о про-

---

[1] Лифшиц М. Указ. соч., с. 65.
[2] «Красная новь», 1925, № 5, с. 268.
[3] «Печать и революция», 1925, № 3, с. 42.
[4] Лежнев А. Вопросы литературы и критики. М.— Л., 1926, с. 88.

граммной статье Воронского «Искусство как познание жизни и современность» в «Правде» 1924 года затерялась среди других материалов Лежнева. В хрестоматии 1925 года «Современная русская критика», где представлены критики разных направлений, его работ нет. Но прошел год, и в том же номере журнала «На литературном посту» (1926, № 3), где Воронскому ставилось в вину употребление понятия «художественная литература» «вообще» (что было приравнено к абстрактным эстетическим критериям), появилась рецензия на первую книгу А. Лежнева «Вопросы литературы и критики» (1926), где Воронский был назван «старшим собратом» Лежнева. Тем самым факт частых публикаций Лежнева на страницах «Красной нови» потерял оттенок нейтральности. В том же 1926 году Лежнев вступает в группу рабоче-крестьянских писателей «Перевал», незадолго до того организованную А. К. Воронским при журнале «Красная новь». Вступление в «Перевал» означало, что критик определил свое место не только в теоретических дискуссиях, но и в практической литературной борьбе 20-х годов.

2

Среди группировок и течений, которыми изобиловала литературная жизнь 20-х годов, голос «Перевала» поначалу был едва слышен. В кратком предисловии, предпосланном первому номеру сборника «Перевал» (1924), читатель только информировался о том, что «при редакции журнала «Красная новь» организовалась группа молодых прозаиков, писателей и поэтов» [1] Ни драматические обстоятельства, предшествовавшие этому событию (откол от группы «Октябрь» части молодых писателей, сочувствовавших А. Воронскому и линии журнала «Красная новь»), ни принципиальные несогласия, которые приняли уже к тому времени форму резкого спора между Воронским и напостовцами, не были вынесены на суд читателя. Казалось, что новая группа не намерена придавать возникшим разногласиям публичный характер. Так вначале и было. В «Докладной записке», поданной перевальцами в Отдел печати ЦК РКП(б) в 1925 году, говорилось скорее об организационных установках группы, чем об ее эстетических принципах (рабоче-крестьянский состав с ориентацией на союз с трудовой интеллигенцией; усиленная и углубленная работа по овладению культурным наследием; пропаганда общих культурных начинаний; свобода формальных поисков и т. д.) [2] Но отсутствие серьезной профессиональной критики ослабляло позиции группы — это чувствовали сами перевальцы, от лица которых в 1926 г. В. Наседкин писал: ...критиков-перевальцев нет — еще не выросли» [3]

---

[1] «Перевал». Сб. I. М., 1924, с. 3.

[2] Докладная записка, поданная группой «Перевал» в Отдел печати ЦК РКП(б).— «Прожектор», 1925, № 4, с. 22.

[3] «Перевал». Сб. IV. М.— Л., 1926, с. 171.

В том же 1926 году, когда в «Перевал» пришли критики Д. Горбов, А. Лежнев, С. Пакентрейгер, Н. Замошкин, положение изменилось [1].

Лежнев не сразу пришел к отождествлению себя с «Перевалом». Его первые заметки о стихах и прозе перевальцев были выдержаны в сочувственных, но сдержанных тонах [2].

Но уже в статье 1925 года «О группе пролетарских писателей «Перевал» мы видим отпечаток растущей симпатии критика к этой молодой, как он пишет, организации. Ему нравится, что, несмотря на молодость писателей (А. Веселый, Р. Акульшин, М. Светлов и др.), за каждым из них стоит «определенная творческая личность, своеобразное художественное лицо» [3]. Что, проходя «стаж ученичества», они понимают, как важно «овладение элементами художественной грамотности, элементами культуры» [4]. Что они честны и искренни и чувствуют потребность в воспроизведении духа эпохи — и им это порой удается, как тут же доказывал критик, анализируя «Реки огненные» А. Веселого. Характеризуя прозу «Перевала» как «реалистически бытовую» [5], Лежнев ее особую ценность видел в подходе к изображению человека, где главенствует стремление «показать, как новое, пролетарское мироощущение, новый строй чувств и навыков борется внутри человека с ветхим Адамом традиционных привычек, настроений, вкусов, с налипшими на пролетариат наслоениями прошлых веков, с отпечатками, оставленными в его душе господствовавшими классами...» [6]

Особое сочувствие у Лежнева вызывало стремление перевальских писателей к повышению своей художественной культуры. В рецензии на пятый сборник «Перевала» (1927) критик писал: ...несмотря на некоторые дефекты в подборе материала (стихи), в целом художественный материал «Перевала» добротен, обнаруживает работу писателя над собой и верное продвижение вперед» [7]

Все это, несомненно, импонировало Лежневу. Он хотел посильно помочь группе писателей, стоявшей на близких ему позициях. Это стало ясно, когда в 1927 году была опубликована «Декларация Всесоюзного объединения рабоче-крестьянских писателей «Перевал». Организационные вопросы заняли в ней подчиненное место; на первый план вышло изложение творческих установок.

Голос Лежнева, как будто бы затерявшийся среди многих других, придал тем не менее этой декларации полемическую остроту.

Перевальцы подчеркивали, что не «присваивают себе права на гегемонию» — и в этом слышалась полемика с РАППом.

---

[1] См.: Белая Г Из истории советской литературно-критической мысли 20-х годов (эстетическая концепция «Перевала»). М., 1985.
[2] «Печать и революция», 1925, № 3, с. 275—276.
[3] «Красная новь», 1925, № 3, с. 258.
[4] Там же.
[5] Там же, с. 261.
[6] «Красная новь», 1925, № 3, с. 262.
[7] «Красная новь», 1927, № 2, с. 238.

Они настаивали на том, что «во всей резкости ставят вопрос о необходимости органического сочетания социального заказа со своей творческой индивидуальностью», и это было нескрываемым спором с ЛЕФом.

Боясь быть непонятыми, перевальцы открыто говорили о схематизации творческого процесса ЛЕФом и РАППом, противопоставляя им свою позитивную программу: «реалистическое изображение жизни», «преемственность культуры», «революционную совесть художника» и верность своей выстраданной внутренней теме. Все это шло в том же русле, что и споры, которые незадолго до того Лежнев вел с «левым» искусством и Пролеткультом.

С момента вступления в «Перевал» статьи Лежнева изменились. Его теоретические и практические интересы, прежде распыленные и совпадавшие только в отрицательном пафосе, теперь сомкнулись воедино и получили твердую опору. Выступлений в печати становится меньше, но исчезает дробность откликов на случайные темы. Место рецензий все чаще занимают статьи, и тон их становится уверенней: это крупные проблемные работы («О современной критике», «Современная литература», «Мастерство или творчество?»), литературные обзоры, портреты писателей и, конечно, «диалоги» — знаменитые лежневские «диалоги», которые создали ему репутацию лучшего полемиста 20-х годов.

Полемика была направлена против разных позиций, которые тем не менее имели общую отличительную мету — им недоставало, как замечал А. Лежнев, «главного, без чего немыслим критик,— чутья к искусству, ощущения искусства как *особого* рода деятельности».

Это тревожило Лежнева. И потому интенсивная, всецело захватившая повседневная критическая работа не могла исчерпать всю сферу его деятельности. Защита специфики искусства стала его основным делом. Так, начав свою деятельность в «Перевале» с участия в его литературных боях, Лежнев вскоре стал и его ведущим теоретиком, направив свои усилия на создание философии искусства, соответствующей новому революционному обществу. Это сочетание эстетики, критики и теории сформировало в лице Лежнева особый тип деятеля, характерный для лучших представителей советской критики: его отклик на вопросы текущей литературной жизни всегда опирался на законченные и цельные эстетические представления, а эстетические оценки, в свою очередь, были укоренены в реальной литературной ситуации.

3

Современники воспринимали Лежнева как идеолога «Перевала». Это была правда. Правда, но не вся: Лежнев прежде всего был идеологом социалистической культуры, которую он неуклонно противопоставлял идеям «уравнительного» социализма. В этой борьбе критик выступал не в одиночку, а в ряду виднейших деятелей культуры своего времени.

Об этом свидетельствует приглашение Лежнева к участию в обширном коллективном труде «Русская литература XX столетия (1900—1930)», задуманном Вяч. Полонским. В ЦГАЛИ сохранился подробный проспект первого тома этой неосуществленной работы — «Эпоха первой революции». В числе авторов были П. И. Лебедев-Полянский и В. Ф. Переверзев, Евгеньев-Максимов и П. С. Коган, И. Луппол и А. Воронский, Н. К. Пиксанов и В. С. Нечаева, А. В. Луначарский и Вяч. Полонский, Г Н. Поспелов и У Р. Фохт, В. М. Фриче и Д. А. Горбов и многие другие. Лежневу было предложено написать раздел «Русский символизм» по разработанному проспекту: «Формальная теория и философия символизма. Западное влияние в русском символизме. Символизм и общественность. Символизм и мистический анархизм. Символизм и религиозные искания. Общая характеристика поэзии символизма со стороны ее формальных достижений. Место символизма в истории русской поэзии. Мотивы поэзии символистов. Социологический анализ символизма» [1]. В письме от 18 июня 1927 года Лежнев ответил согласием [2]. Неизвестно, по каким причинам не был осуществлен этот труд, но сам характер его свидетельствовал о стремлении советских критиков 20-х годов опереться на историю литературы, пересмотреть заново культурное наследие.

Согласие Лежнева написать историко-литературную работу с явным философским оттенком означало, что в его сознании нет жестких барьеров между критикой и литературоведением. Так оно и оказалось — в 30-е годы им были написаны работы о Ф. Тютчеве, Г. Гейне и А. С. Пушкине, счастливо сочетавшие в себе остроту критического отклика на современные проблемы и основательность историка литературы.

Но это было позднее. Пока же, в 1927—1928 годах, Лежнев наряду с журнальной работой широко публикуется в «Правде» — и это тоже противостоит упрекам его оппонентов в прикрепленности критика только к «Перевалу». Часто с интервалом всего в несколько дней он печатает в «Правде» рецензии — на поэму «1905 год» Б. Пастернака, «Улялаевщину» И. Сельвинского, «Дневник Кости Рябцева» Н. Огнева, «За живой и мертвой водой» А. К. Воронского, на роман «Разин Степан» А. Чапыгина, пишет о стихах М. Светлова, В. Саянова, Н. Тихонова, П. Антокольского и многих других. Лежнев, несомненно, выражал взгляды «Перевала»; не случайно, говоря о его выступлениях, перевальцы подчеркивали, что «вся организация в полной мере отвечает за характер и содержание его работы» [3]. Более того, Лежнев стал и верным историком «Перевала» — такой была его первая статья («О группе пролетарских писателей «Перевал»), такой характер носило и написанное им предисловие к сборнику «Ровесники» (№ 7), вошедшее в его книгу «Разговор в сердцах» под названием «Мастерство или творчество?». Но, строго говоря, в «Перева-

---

[1] ЦГАЛИ, ф. 2208, оп. 2, ед. хр. 544.
[2] Там же.
[3] ЦГАЛИ, ф. 1328, оп. 3, ед. хр. 262.

ле» не было человека, за которым мог бы быть единолично закреплен статус идеолога,— в равной мере им мог быть и Д. Горбов, и И. Катаев. В одном из официальных ответов на критику «Перевала» специально подчеркивалось, что «все литературные и общественные принципы перевальской платформы вырабатываются коллективно»; никто из перевальцев в отдельности «не может быть назван вождем и руководителем содружества» [1].

Озабоченные тем, чтобы не ослаблять, а, наоборот, консолидировать «общий литературный фронт» [2], перевальцы, как явствует из тех же документов, активно стремились к союзу с единомышленниками. Но действительность была такова, что она требовала четкости собственных позиций, их защиты, а следовательно, и размежевания.

В противовес «уравнительному социализму» Лежнев трактовал революцию как широкое духовное движение, связывая с искусством социализма представление о высокоразвитой художественной жизни. «Искусство,— писал Лежнев,— есть концентрация творческих способностей человека, высочайшая их собранность и напряженность...» [3] Глубоко проникая в «подкожный» мир человека, то есть доходя до его сердца и его разума, до его сознания и подсознания, искусство стимулирует развитие человеческого духа и становится посредующим звеном между ним и реальным миром. Совершенно естественно, что, развивая эти идеи, Лежнев провозгласил пафосом нового искусства гуманизм.

Мысль о «старом» и «новом» гуманизме едва ли не впервые промелькнула в его ранней работе «Левое» искусство и его социальный смысл». «Есть вещи,— писал Лежнев, обращаясь к лефовцам,— над которыми нельзя зубоскалить, когда называешь себя коммунистом. Для вас гуманизм — бранное слово. Не стану с вами спорить. *Старый* гуманизм отчасти заслужил эти упреки. Но не приходило ли вам в голову, что и социализм, уничтожающий классовое деление и эксплуатацию человека человеком, освобождающий рабочего от рабства чрезмерного и однообразного труда, дающий ему достаточный досуг и возможность проявить все свои способности, выпрямить свою личность во весь рост, является своеобразным *новым* гуманизмом?» Социализму, продолжал критик, нужны «мастера, инженеры, организаторы, но не «спецы» и бизнесмены с опустошенной душой», нужны «люди с горячей кровью, знающие, за что они борются, не теряющие из-за деталей работы главной цели — освобождения трудящегося и эксплуатируемого человечества, люди, которые сохранили еще такие «сантименты», как революционная страсть».

Полемизируя с преломлением социализма в сознании лефовцев, Лежнев и позже писал: «...они представляют себе человека беспрерывно

---

[1] Письмо «Перевала» В. П. Полонскому от 3.III.1930 г.— ЦГАЛИ, ф. 1328, оп. 3, ед. хр. 262.

[2] Письмо «Перевала» В. П. Полонскому. Ноябрь 1928 г.— ЦГАЛИ, ф. 1328, оп. 3, ед. хр. 262.

[3] Лежнев А. Разговор в сердцах. М. 1930, с. 79.

работающим. Все его функции строго регламентированы и распределены. Все совершается по стандарту. Даже язык декретируется в специальном порядке... Вся жизнь превращается в ритмически организованный процесс производства ценностей. Чужак называет этот процесс «радостным», но, насколько он радостен, предоставим судить человеку будущего, который вряд ли придет в восторг от перспективы беспрерывного труда».

Аргументация от имени «человека будущего» была для Лежнева неслучайной: именно этим образом, ориентируясь на него, строил он свою концепцию нового общества, нового искусства.

Такой подход к реальности определил критерии Лежнева при оценке героя молодой революционной литературы. Вопрос, который волновал критика, по существу сводился к тому, что́ представляет собою стержневой, ведущий тип нового общества. И кто строит социализм: люди, унаследовавшие от прошлых веков груз нравственных, социальных и психологических традиций; или «новый человек на новой земле»? Волюнтаризму, высшим воплощением которого он считал рапповский эталон «нового, перестроившегося человека, в уже готовом виде», и техницизму лефов, которые видели задачу эпохи в переходе «от изображения людских типов к построению *стандартов* (образцовых моделей)» [1], Лежнев противопоставлял свою программу: снять характерный для многих произведений тех лет разрыв между сознательными и подсознательными импульсами человеческого поведения, вскрыть эти «тайны» как внутренне сосуществующие начала.

Из призыва к целостному воссоединению этих начал в единстве человеческой личности и выросла его теория «живого человека», позднее подхваченная и переиначенная рапповцами.

«Если взять это требование («живого человека».— *Г Б.*) абстрактно,— писал Лежнев,— оно лишено всякого содержания («а кто за мертвого человека»?). Но оно получает свой смысл, когда мы вспомним, что оно выдвинуто в противовес элементарной агитке и отрицанию той функции искусства, которая заключается в воспроизведении жизни, что оно возникло из потребности «зафиксировать» и продумать стержневую фигуру эпохи культурной революции».

Рационалистической интерпретации человека, которой грешили лефовские и рапповские теории, Лежнев противопоставил художественное изображение драматического процесса становления психологии нового человека.

Для взглядов Лежнева характерна была позиция, которую он занял в спорах вокруг романа А. Фадеева «Разгром».

В № 5 за 1928 год в «Новом Лефе» появилась статья О. Брика с сенсационным заголовком «Разгром Фадеева». Интерес Фадеева к психологии героев был низведен лефовцами до сознательного эпигонства и сопоставлен с писаниями современных буржуазных беллетристов.

---

[1] «Леф», 1923, № 4, с. 108.

Фадеев, на их взгляд, пользовался «самоучителем» Толстого и Чехова и перенес их методы развенчания «расслабленной, безвольной интеллигенции» на живописание партизан. Все это написано было для того, чтобы провозгласить: «Но Фадеев, обучаясь по самоучителю, забыл, что... внешнее поведение человека и есть то, чем определяются ценность и интерес наш к человеку. Человек для нас ценен не тем, что он переживает, а тем, что он делает...» [1] Так О. Брик обнажил внутреннюю цель своей статьи: роман А. Фадеева «Разгром» нужен был ему для декларации и защиты лефовских взглядов.

Лежнев же видел значение и смысл романа Фадеева в стремлении писателя «подойти к своим героям изнутри, в попытке перейти к углубленному психологизму». Удачей А. Фадеева критик считал не то, что в романе якобы была преодолена линия «психологически-углубленного реализма», а то, что психологизм был проведен в «Разгроме» «на редкость последовательно и открыто».

Именно в эти годы одним из первых Лежнев поставил вопрос о необходимости равнения искусства революционной эпохи на великие классические образцы. «Исходной точкой» в развитии советского романа он предложил считать произведения Л. Толстого, «давшего образцы здорового, полнокровного искусства. Реалистическая литература,— писал он,— без психологизма невозможна сейчас, как большая литература. Она свелась бы к поверхностному натурализму к копированию, к собиранию бытовых деталей. И, быть может, в первую очередь психологизм нужен нам как защита от мелкого искусства, как средство к его преодолению».

Эта полемика интересна и с другой точки зрения.

Общность самого термина — «живой человек» — создавала иллюзию близости в постановке проблемы между рапповцами и позицией Лежнева. Рапповцы, казалось, писали о том же — о человеке «реальном, с плотью и кровью, с грузом тысячелетних страданий, с сомнениями и муками, с бешеным стремлением к счастью живого человека, начавшего жить на перекрестке двух эпох, принесшего в новую эпоху вековое наследие отцов, дедов и прадедов, часто не выдерживающего перенагрузки эпохи» [2] Но эта близость была иллюзорной: рапповцы оставались в пределах схематического рационализма. Догматичность их мышления сказалась в абсолютизации «белого» и «черного», плохого и хорошего, в требовании непременной червоточины, в рассудочном рассечении личности на рациональное и подсознательное.

Лежнев не принимал самый метод рапповской критики. Они чаще всего, писал критик, «берут не растущую, гамлетизирующую личность», а личность, «находящуюся в состоянии неустойчивого равновесия, лич-

---

[1] «Новый Леф», 1928, № 5, с. 2.

[2] Ермилов В. За живого человека в литературе. М., 1928, с. 30.

ность с «изначально» противоречивыми стремлениями. Человек не «растет», а просто ищет равновесия, старается устроить свое душевное хозяйство». Критик противопоставлял их идеалу героя повести И. Катаева «Сердце». В образе Журавлева критик увидел тот «новый гуманизм», о котором как о позитивной программе искусства социализма писал неоднократно: «гуманизм борца», работающего над переустройством жизни и сохраняющего в себе «элементы нравственности завтрашнего дня...».

Но в этом понимании лозунг «нового гуманизма» не был принят оппонентами перевальцев — рапповцами. «Рассуждения о социалистическом гуманизме,— писал Л. Авербах,— слышим мы сегодня от некоторых интеллигентских писателей, стремящихся действительно искренно идти вместе с нами. Они признают и классовую борьбу, но говорят не о классовой ненависти, а о гуманизме... К нам приходят с пропагандой гуманизма, как будто есть на свете что-либо более истинно человеческое, чем классовая ненависть пролетариата...» [1]

Поскольку это понятие казалось рапповцам лишенным классового содержания, Лежнев в 1930 году на диспуте о «Перевале» в момент самой резкой критики его взглядов вновь повторил, что гуманизм — это «внимание к новому растущему человеку» [2], что гуманизм неотъемлем от задач социалистического общества и что борьба за это изначально бесспорное понятие необходима потому, что она упрощается в ходе дискуссий о новом человеке. Апеллируя к марксизму, перевальцы на диспуте доказывали, что понятие «гуманизм» имеет прочную опору в теориях К. Маркса, Ф. Энгельса и В. И. Ленина [3]

В те годы Лежнев не был ни понят, ни принят. Отодвигая гуманизм в будущее («когда кончится предыстория человечества» [4], как писал М. Серебрянский), его оппоненты подозрительно спрашивали, обсуждая повесть И. Катаева «Молоко»: «Глухо и бессознательно, может быть, для автора (и его теоретика А. Лежнева) не противопоставляется ли здесь молоко гуманизма крови классовой борьбы, ее трудностям и жестокостям?» [5] Однако даже под демагогическим давлением такой критики свой тезис о гуманизме социалистического искусства Лежнев не снял. Время подтвердило правоту его мысли о том, что «мир, заключенный в личности, нисколько не менее ценен, чем вселенная». Но справиться с задачей воссоздания личности, вмещающей в себя заботы вселенной, могло только искусство высокого реализма. Поэтому борьба за реализм стала одной из самых серьезных эстетических тем в работах Лежнева.

---

[1] «На литературном посту», 1929, № 21—22, с. 12.

[2] О «Перевале». Диспут в Доме печати.— «На литературном посту», 1930, № 9, с. 104.

[3] Там же, с. 105.

[4] Серебрянский М. Эпоха и ее «ровесники».— «На литературном посту», 1930, № 5—6, с. 22.

[5] Там же, с. 22—23.

4

Уже в картине мечущегося, ищущего свою тему писателя, которую часто в своих статьях рисовали перевальские критики, можно было угадать их тревогу о том, сумеет ли молодой писатель разобраться в сложных вопросах реальной действительности и литературной обстановки. «В значительной степени,— писал Лежнев,— пролетписатели пишут жанровые картинки потому, что их к этому толкает та атмосфера малых дел, литературного крохоборчества, которая царит в большинстве литорганизаций и кружков и усугубляется всяческими манифестами и декларациями. Писатель мечется в кругу подсказываемых тем, ни одной не успевая продумать, прочувствовать до конца, в результате — произведения недоношенные, недостаточно убедительные» [1]

Исследуя причины возникновения бытовизма, критик был исторически точен, когда утверждал, что бытовизм явился «реакцией против отвлеченно-декламаторского искусства первых лет революции, против космизма и железобетонных мистерий». В этом проявилась его способность к ощущению контекста литературного процесса, в котором рождается и живет произведение. Уже с 1921 года, считал Лежнев, развитие искусства оказалось «обратно направлению развития первых лет: от беспредметности и агитационной риторики к художественному реализму». И проза и поэзия вступили в стадию перехода к реалистической конкретности. Появился и вошел в силу социальный роман. Лирика своими реальными победами (С. Есенин, в частности) оказалась в силах противостоять «стихотворному фельетону «лефовского» образца». Художник обнаружил неистраченную и неизменную способность искусства к обобщению действительности, к владению материалом. Бытовизм же был мелкотравчатой поделкой, и опасно было бы принимать его за норму революционного искусства.

Поставленный в цепь явлений, знаменовавших эволюцию советской литературы от отвлеченности поэзии первых лет революции к нарастающей конкретности художественного изображения (а бытовизм, считал критик, «есть не что иное, как крайнее выражение стремления к конкретности»), бытовизм предстал как закономерное явление в развитии молодой пореволюционной литературы. Но бытовизм, насаждавшийся рапповской критикой как канон, Лежнев не принимал. Он отказывался видеть конечный смысл работы писателя в простом бытописательстве. Это было несовместимо в его представлениях с самим существом реализма, тем более реализма революционной эпохи.

«Бытовизм,— писал Лежнев,— плох не только потому, что он лишен «пафоса» больших идей, но и потому, что это — затуманенное, неотчетливое видение мира. Оно не дает уловить сущности предметов, а позволяет лишь описывать их внешность. Это поверхностное, периферийное видение

---

[1] «Красная новь», 1925, № 7, с. 266.

мира лишено яркости и глубины. Художественная форма здесь неоправданна. Она может быть по справедливости заменена другой, публицистически-очерковой. Тут лефы с их фактографией были бы правы. Лучше открытая фактография, чем стыдливая фотография».

Бытовизм, на взгляд Лежнева, являлся не только этапом развития искусства, но и моментом эволюции писателя по отношению к реальности. «Бытовизм,— писал он в статье «Современная литература»,— явился результатом действия двух «моментов»: «социального заказа», требовавшего от художника реализма, но реализма большого стиля, и культурной отсталости, неумелости писателя, не дававшей ему как следует воплотить «социальный заказ». Задание не было доведено до конца. Реализм остановился на промежуточной, головастиковой стадии бытовизма».

Острота полемики усиливалась теми акцентами, которые вносились в нее рапповцами. Бытовой материал оправдывался ими тем, что он извечно был базой для художественного произведения. Творчество Гоголя, Толстого, Достоевского, Щедрина трактовалось рапповцами прежде всего в плане их приверженности бытовому материалу. Бытовизм возводился в абсолют, в естественную и законную норму нового, революционного искусства.

Такая точка зрения не могла не вызывать возражений. Термин «бытовизм», уточнял Лежнев, употребляется перевальцами «не для того, чтобы указать на присутствие бытового материала, а для того, чтобы обозначить *отношение* к этому материалу. Только в отношении, в способе использования и проявляется разница между бытовизмом и реализмом, но эта разница — огромна» [1]

Осознавая такое понимание бытовизма как препятствие пореволюционной литературы на пути к реализму, Лежнев не склонен был видеть его причину в недостаточной определенности самой действительности. Реальность — и так это было на самом деле — казалась ему отстоявшейся в своих основных чертах. Ее понимание и оценка критиками-перевальцами были основаны на убеждении в непроблематичности самой реальности.

Выдвигая мысль о необходимости господства художника над избранным материалом, Лежнев решал один из основных вопросов, входивших в систему эстетических отношений искусства и действительности. Однако в то же время его позиция несла на себе печать определенных крайностей, которые деформировали позицию критика и сделали ее уязвимой.

Любимой идеей Лежнева была мысль о том, что в освоении действительности художник должен добиваться слияния миросозерцания и мироощущения. За этим расплывчатым противопоставлением стояло неприятие конъюнктуры, иллюстративности, поспешного и потому поверхностного отклика на действительность. Апеллируя к природе искусства, Лежнев

---

[1] Лежнев А. Разговор в сердцах, с. 201.

напоминал в своих статьях о том, что специфика искусства состоит в уникальной способности художника и сердцем и помыслом вживаться в действительность. Пока этого сращения не будет, художник обречен на «головное», холодное, рассудочное искусство. Это будет «умопостигаемое бытие», по силе своего воздействия на читателя уступающее плодам «органического творчества».

Лежнев так разъяснял свою мысль: «Как ни колоссально влияние газеты, оно касается преимущественно интеллекта. Огромная область эмоций, консервативная и хуже поддающаяся контролю, но часто решающая, задевается слабо или вовсе не задевается. Здесь вступает в свои права искусство. Оно захватывает эту сферу так глубоко, как ни один вид агитации» [1]

Свое понимание «органического творчества» Лежнев раскрыл в статье, посвященной Л. Сейфуллиной. Секрет убедительности ее произведений критик увидел в «писательской свободе по отношению к деревне... Она пишет без предвзятости, и в то же время ей не надо *снисходить* до своих героев... Она противостоит им как равная». «Органичность» образов Сейфуллиной естественно выводилась из ее умения подойти к своим героям «изнутри», «разгадать основные, глубоко скрытые, движущие мотивы их поведения». Потому и «революционность ее вещей никогда не кажется рассудочной, программно-тезисной, она всегда окрашена в горячие эмоциональные тона».

И все-таки эти объяснения казались критику недостаточно понятными. Тогда он прибег к помощи классических образов художественной литературы. Так в его аргументации возникли образы Моцарта и Сальери, олицетворявшие в его представлении стихию органического творчества (Моцарт) и холодное, рассудочное сочинительство (Сальери). Повесть П. Слетова «Мастерство» (1930) дала повод к тому, чтобы Лежнев смог развернуть и раскрыть смысл своей метафоры.

В повести Слетова были противопоставлены друг другу Луиджи — учитель, вдохновенный художник, и Мартино — его ученик, мечтающий овладеть секретами «ремесла». «Между Сальери-Мартино и Моцартом-Луиджи,— писал, впрямую отождествляя эти фигуры, Лежнев,— возникает тяжелая вражда, завершающаяся открытой борьбою. Исход ее трагичен для Луиджи. Моцарт гибнет. Но, как и у Пушкина, поражение его — кажущееся».

Критик видел некоторую модернизацию конфликта, на которую пошел в повести автор: «Слетов унизил своего Сальери» — его вообще не волнуют вопросы искусства; более того, «Слетов сделал своего Сальери представителем традиционного, неподвижного миросозерцания, защитником реакции, солдатом воинствующего католицизма». Но это-то как раз было важно Лежневу, так как давало повод опровергнуть мысль о том, что революционное искусство всегда бывает только рационалисти-

---

[1] Лежнев А. Разговор в сердцах, с. 87.

ческим. «Вспомним,— говорил он,— что ремесленное понимание искусства, сведение его к приему в особенности свойственно как раз эпохам застоя или упадка». «Подлинное, большое искусство... может быть только моцартианским...» Но стать таковым искусство может только тогда, когда художник научится видеть мир, когда искусство будет жить, дышать, двигаться.

Если бы Лежнев развивал свои идеи в другое время, они вряд ли вызвали бы возражение. Но в 20-е годы жесткое противопоставление «умопостигаемого бытия» и «органического творчества» резко расходилось с реальным литературным процессом, где борьба «художника» с «истолкователем» (К. Федин) составляла драматическую и в то же время необходимую проблему для каждого писателя.

Не видя этого, Лежнев пришел к ряду неточных утверждений.

Неприятие рационализма привело его к скептической оценке тенденций литературного развития, обозначившихся к концу 20-х годов. «На искусство,— писал он,— накатилась огромная волна сальеризма, одно время его совсем было затопившая. Сейчас она несколько отступила; но позиции сальеризма все еще прочны. Он — в лефовской «фактографии», в головном, рассудочном творчестве конструктивистов, в рационалистических теориях критиков». В конкретной практической работе Лежнев расширил сферу сальеризма: в нее вошли такие явления, как поэзия Маяковского второй половины 20-х годов.

Читатель не мог не обратить внимания на резкое противопоставление Маяковского второй половины 20-х годов раннему Маяковскому. «Теперешний холодный ритор и резонер,— писал Лежнев в 1927 году,— уж, конечно, не Маяковский «Облака в штанах» и «Флейты-позвоночника» [1].

Свое суждение Лежнев пытался обосновать, вновь ссылаясь на ход развития советской литературы.

Изображение революции, был убежден Лежнев, в том *общем разрезе,* в котором ее брала раньше поэзия, ко второй половине 20-х годов оказалось уже «использованным» до отказа. «Для того, чтобы найти новое — новый материал, новый угол зрения,— надо было бы от общего перейти к конкретному, от абстрактной одописи к реализму, к изучению действительности» [2]. Но это происходило, на взгляд Лежнева, слишком медленно.

Выражением именно этого противоречия и казалось Лежневу творчество Маяковского. В поэме «Хорошо!» критик увидел преломление действительности, взятой «в самых общих чертах так суммарно, как она сохранилась в памяти рядового современника, мало озабоченного тем, чтобы восстановить ее точные контуры» [3]. Публицистичность поэмы оценивалась как возвращение вспять, как «повторение агитзадов» и «под-

---

[1] Лежнев А. Современники. М., 1927, с. 9—10.
[2] Лежнев А. Литературные будни. М., 1929, с. 222.
[3] Там же, с. 224.

становка на место искусства углубленного, требуемого эпохой культурной революции, лозунгового версификаторства...»[1] Кроме того, «провал поэмы в целом» критик считал следствием ошибочности лефовских теорий, оказавших давление на Маяковского проповедью факта, рационализма, вульгарно понятого «социального заказа». Отрицание лефовцами художественного реализма, презрительно трактуемого как «изображательство», не могло, на его взгляд, не привести поэта к словесному оформлению уже готового идеологического материала, то есть «агитке» в самой элементарной, упрощенной форме»[2]

Но при таком истолковании творчества Маяковского искажался и генезис его творчества, и смысл его деятельности. Реальная эволюция поэта теряла объективность. Эта позиция в конце 20-х годов привела Лежнева к недооценке публицистической поэзии в целом. Более того, были ослаблены позиции критика в одном из самых существенных для него и его времени споров — в споре о «социальном заказе».

Лежнев довольно рано увидел возможность вульгаризации понятия «социальный заказ». В первоначальной лефовской формуле — «не себя выявляет великий поэт, а только выполняет социальный заказ»[3]— критик уловил ложную альтернативу. Термин действительно оказался многозначным. Для многих из лефовцев он знаменовал переосмысление связей искусства с обществом. «Я убедился,— писал в «Гамбургском счете» В. Шкловский,— что... вне искусства стоящее задание часто бывает полезно»[4] Широкий смысл вкладывал в понятие «социальный заказ» и Маяковский, трактуя «заказ» как органическую связь художника со своим классом, настаивая на глубинной связи этого «заказа» с творческим вдохновением[5] и — главное — подчеркивая необходимость осмысления художником задач, которые стоят перед обществом. В таком понимании «социальный заказ» поддерживал и А. В. Луначарский, ценя меткость этого выражения за то, что «оно содержит в себе понятие искусства как чего-то необходимого для развития нашей общественной жизни...»[6]

Однако в полемическом запале лефовские теоретики крайне утилитарно толковали «социальный заказ». Он означал в их трактовке разрыв связей действительности с личностью художника («Не будь Пушкина, «Евгений Онегин» все равно был бы написан»[7]). Сомнению тем самым подвергалась миссия писателя. В трактовке лефовцев не только не оставалось места предвидению художника, но его роль в создании идеологиче-

---

[1] Лежнев А. Литературные будни. М., 1929, с. 225.
[2] Там же.
[3] «Леф», 1923, № 1, с. 21.
[4] Шкловский В. «Гамбургский счет». Л., 1928, с. 110.
[5] Сурма Ю. Слово в бою. Л., 1963, с. 57—70.
[6] Луначарский А. В. Перспективы советского искусства.— «На литературном посту», 1927, № 20, с. 6.
[7] «Леф», 1923, № 1, с. 213.

ских ценностей вообще была сведена к нулю, ибо эта роль, как говорил С. Третьяков, перешла к большим коллективам. Писателю-пророку был противопоставлен писатель-иллюстратор.

Поэтому лефовский взгляд на «социальный заказ» был воспринят Лежневым как покушение на первоосновы художественной свободы. Нарушение естественных и необходимых связей между внутренним миром художника и действительностью воспринималось как опасность, грозящая разрывом художника с обществом. Лозунг «социального заказа» в лефовском звучании ассоциировался в его сознании с допускаемой ими возможностью постижения жизни «головным» путем. Именно этой рассудочностью объяснял Лежнев вызывающую его резкое раздражение экспансию слов из «технического» арсенала литературы — понятия «творчество», «интуиция», «вдохновение» были заметно потеснены, и их сменили слова «ремесло», «мастерство», «работа», «прием», «энергическая словообработка». Уход в «мастерство» был квалифицирован Лежневым как утрата живого духа, как ступень внутреннего опустошения.

Рациональное зерно в реакции Лежнева на лефовское толкование «социального заказа» заключалось в категорическом требовании глубоких «сердечных» связей художника с эпохой, в остром ощущении плодотворности органического творчества.

Упрощенно трактовали «социальный заказ» и некоторые рапповцы, и это тоже требовало открытой полемики.

«Непосредственно диктовать» социальный заказ нельзя, писал Л. Авербах, *«но помогать осознавать социальный заказ необходимо»* [1]. Однако «сознательное служение» писателя пролетарской революции означало в его понимании прежде всего утилитарное значение произведения; художественный, эстетический момент был Авербахом полностью исключен. Специфическое воздействие искусства тем самым игнорировалось. ...Утилитарный подход к творчеству,— писал он,— бесспорно присущ нашему писателю, ибо наш писатель — писатель пролетариата, класса восходящего, которому принадлежит будущее. Этот «утилитаризм» лежит в основе работы нашей организации» [2]

Такое толкование «социального заказа» было воспринято Лежневым тоже как нечто извне данное, давящее на творчество, враждебное ему. Он считал, что в искусстве, где элементы художественного чувства подчиняют себе все остальное, не должно быть разрыва между «социальным заказом» и внутренней настроенностью личности автора [3] В рапповском истолковании «социального заказа» он увидел профанацию идеи связи художника со своим временем.

---

[1] Авербах Л. Творческие пути пролетарской культуры.— «На литературном посту», 1927, № 10, с. 8.

[2] Там же.

[3] См.: «Красная новь», 1927, № 2, с. 234 (декларация перевальцев.— *Г. Б.*).

Однако, справедливо полагая, что социальные проблемы времени должны пройти через сердце художника, Лежнев при этом абсолютизировал «внутреннее зрение» писателя. С течением времени в его статьях проблема «социального заказа» приобрела форму категорического противопоставления: художником движет «внутренняя потребность выявить себя», а не «внешний толчок, заказ». Тогда нарушились связи между действительностью и внутренним миром художника, и «социальный заказ» как бы опустился в «подсознательные глубины творческого «я» писателя».

Такая оговорка необходима. Но она не означает, что Лежнев толковал «социальный заказ» оторванно от задач общества и государства. Его позитивная программа была в этом вопросе достаточно определенной. Знамением времени на исходе 20-х годов Лежневым было объявлено углубление художественного подхода, отрицание голой декларативности, повышенная эмоциональная теплота и задушевность тона, тяготение к ярким и светлым краскам, борьба против рационалистического аскетизма.

5

Статьи Лежнева вызывали резкую полемику не только в силу тех крайностей, которые в пылу спора приобретали некоторые его утверждения. Заострение поднятых проблем входило в замысел, задачу критика. Он обладал особым умением — как бы персонифицировать разные точки зрения на предмет спора. Таков по самой своей природе был созданный им жанр, который он называл «диалоги» или «воображаемые диалоги». Точке зрения своих оппонентов он давал право на самовыражение, и она приобретала убедительность живого голоса. Он безошибочно разоблачал агрессивное невежество, точно распознавал отсутствие вкуса и таланта.

Это умение Лежнева разлагать художественное мнение эпохи на противоборствующие тенденции и выступать одновременно как застрельщиком спора, так и одним из главных оппонентов, создавало у современников представление об этом критике как мастере «самополемики» [1], наделенном «редким даром самодискуссии» [2] Объясняя смысл своих критических приемов, А. Лежнев уточнял: «Я стараюсь показать внутреннюю противоречивость «левой» концепции искусства, доводя рассуждения теоретиков до конца...» И еще: «Вы хотите, чтоб я опроверг всю ту массу обывательщины и глупости, которой писатели облепляют друг друга и в печати, и в частных спорах. Я полагаю, что этого делать не следует. Я полагаю, что достаточно ее собрать и выставить напоказ» [3].

---

[1] Штейман Зел. Полемические заметки.— «Звезда», 1927, № 12, с. 120.

[2] Там же, с. 122.

[3] Лежнев А. Современники, с. 165.

Такими в действительности и были статьи, составившие книгу «Разговор в сердцах» (1930).

Однако полемика Лежнева отнюдь не исчерпывалась коллекционированием примеров, взятых из «фантастического царства домыслов и непрожеванного марксизма» [1]. Критика волновало общее состояние дел на фронте, как тогда говорили, отечественной литературы. На его взгляд, дело обстояло явно неблагополучно: «Литература наша отстает от своей эпохи» [2]— таков был его диагноз. Он считал, что литература конца 20-х годов истощена внутрилитературной борьбой, что в своих распрях она не столько приобрела, сколько потеряла. Лежнев доказывал эту мысль всем ходом развития советской литературы, он пытался осмыслить «кризис» теоретически, он искал выход из него, пытался прогнозировать будущее литературы.

Судя по прессе тех лет, в ощущении общей ситуации Лежнев был не одинок. О том же писал, например, и А. Селивановский в 1929 году: «У нас много *поэтов*, но у нас сегодня нет настоящей *поэзии*... техника стиха стала доступной всем...; мастерство, достигающееся упорной работой, превратилось для большинства в разменную монету» [3].

Анализируя «кризис поэзии», Лежнев видел его причины в явлениях разного плана.

Еще в 1926 году, в статье «О современной критике», Лежнев заметил, что литературе мешает «засилье кружковщины». Литература,— продолжал он,— очевидно выросла из старых форм организации и нуждается в каких-то иных, новых. Большинство групп на наших глазах раскалывается — и важно, собственно, не то, что они раскалываются, а то, что, даже формально сохраняясь, они теряют свое значение, вес и обязательность. Возвращаясь к этой мысли в конце 20-х годов в статье «Мастерство или творчество?», Лежнев вновь говорил: «Нынешний принцип группировок явно недостаточен...»

Вслед за А. К. Воронским Лежнев остро поставил вопрос о литературном быте — как проблему новую и практическую. Он писал об «ожирении некоторых слоев литературы», о соблазнительной легкости профессионального существования, о том, что в литературной жизни «начинает образовываться тип получателей гонораров»,— и это опасно для ее жизненного тонуса. И все-таки Лежнев понимал, что «подхалимы и карьеристы не решают вопроса» [4] В статье «Разговор в сердцах», состоящей из двух «диалогов», он писал: суть кризиса состоит в отрыве поэзии от мирочувствования. Заостряя свою мысль, он жестко формулировал: мастерство подавляет творчество. Стремясь быть четким, он называл имена: в ряду тех, от кого Лежнев ждал бо́льших страстей, оказались Маяков-

---

[1] Лежнев А. Разговор в сердцах, с. 162.
[2] Там же, с. 89.
[3] «Молодая гвардия», 1929, № 22, с. 81.
[4] Лежнев А. Разговор в сердцах, с. 74.

ский и Асеев, Антокольский и Луговской, Саянов и Ушаков, Светлов и Багрицкий. Сгущая краски, критик предупреждал об опасности инерции, о компромиссе с самим собой, которым неминуемо приходится расплачиваться поэту, если «оскудевает эмоциональная подпочва поэзии».

Время показало, что Лежнев был не совсем точен. Многие его конкретные характеристики, замешанные на боязни, что «головная мысль» подавит «мысль сердечную», к счастью, не подтвердились. Отождествление творчества В. Маяковского и Н. Асеева с теориями Лефа обнаружило методологическую ошибку, свойственную тем, кто слишком жестко и напрямую связывает художественное творчество и литературные манифесты. Вл. Луговской, П. Антокольский, М. Светлов — все они вошли в классику советской поэзии. Понятие «лефо-акмеизм», означающее торжество холодного «мастерства» и эстетизма, оказалось кратковременной, быстро забытой метафорой.

Полемизируя с идеологическими схемами, которыми упростители искусства порой подменяли критический анализ, Лежнев нередко сетовал на то, что за пределами критики обычно остается индивидуальное лицо писателя. Тяжкой провинностью «начетчиков» он считал неумение подходить к каждому писателю как к своеобразному явлению. Стремление раскрыть творчество писателя «во всей полноте эстетического его строя» реализовалось в творчестве Лежнева полнее всего в монографических статьях, литературных портретах, вбиравших в себя и объективные факты творческого пути писателя, и его творческий дух, и «внутренний процесс» оценки им действительности, и его взгляд на основные проблемы творчества писателя и художественного творчества в целом. К таким работам по своему профилю относятся статьи Лежнева «Борис Пастернак», «Илья Сельвинский», «И. Бабель», «Леонид Леонов», «Л. Сейфуллина», «Э. Багрицкий», «Всеволод Иванов» и другие. В этих статьях Лежнев внимательно и кропотливо анализировал порой едва пробивающиеся тенденции литературного развития. И полемические заметки, и предельно конкретные критические статьи несли на себе печать острого замысла критика — стремления выяснить общественный смысл литературных удач и просчетов писателя.

Точность лежневских характеристик вырастала из ориентации на художественно и общественно ценные произведения. Так, общий интерес вызвала в свое время его статья «Илья Сельвинский и конструктивизм». В ней критик намечал общие особенности конструктивизма и исследовал особое в нем место поэзии Сельвинского. Рассматривая Сельвинского как «поэта школы, группы, ее апологета, ее стратега, ее теоретика», Лежнев оценивал конструктивизм как «направление, удачно выбранное».

Это могло показаться странным противоречием в той полемике, которую вел Лежнев с «левым» искусством. Но именно эта статья позволяет понять, что критик не был против «левого» искусства вообще: Лежнев оказывался достаточно проницателен для того, чтобы увидеть

наличие разных тенденций в «левом» искусстве. Его интересовали реальные причины в действительности XX века, вызвавшие к жизни «левое» искусство. Поэтому и в Сельвинском, и в конструктивизме критик увидел выражение сознания новой интеллигенции, складывавшейся и формировавшейся во время революции. Ее бури, считал он, преломились в таких художниках, как Сельвинский, устремлением к «плану», «организационным натиском».

Отличительные черты поэта — «жадность к жизни, огромный темперамент, необычно соединенный с рационализмом» — казались порождением тех же социальных причин. Они, на взгляд Лежнева, естественно привели Сельвинского к созданию «Улялаевщины», основную мысль которой критик видел в «борьбе слепого стихийного начала, представленного крестьянско-бандитским движением, с началом организующим (большевики)». Недостатком «Улялаевщины» Лежнев считал то, что «апофеоз организованной идеи» был связан с ролью интеллигента, а не рабочего. Это был уже шаг критика в сторону — и не лучшую: в сторону вульгарной социологии.

Было ли это случайностью? Вряд ли. В конце 20-х годов, когда все занимались социологическим анализом, социологизировал и Лежнев. В этом отношении он оказался вровень своим современникам-критикам, хотя часто был и выше них. Но налет упрощенного социологизма сказался и в его работе о творчестве М. Горького, и в статье о Б. Пастернаке. Проницательный анализ творчества этих художников был деформирован попыткой критика отыскать их «социологический эквивалент». Непреодоленный Плеханов явно ощущается в этих статьях Лежнева. И потому он, раньше других заметивший художественные открытия Б. Пастернака в сфере изображения человеческих чувств и ощущений, расшифровавший глубинный смысл пастернаковских ассоциаций, увидевший «пересечение» в его сложном тексте разных тем («а не развитие одной»), в то же время писал: ...ограниченность тематического поля, разрыв социальных связей, камерность» — вот что видим мы у Пастернака. И объяснял: «Камерная лирика возникает там, где меньше всего ощутим пульс классовой борьбы... ...Пастернак — выразитель высококультурной интеллигентской верхушки, «потомственной» интеллигенции, на которую господствующий класс наложил неизгладимый отпечаток.

Когда тематическое поле ограничено, поэт уходит вглубь,— прежде всего в глубь себя. Психологический анализ (вернее самоанализ) доводится до предельной тонкости, до неразложимого атома, до ощущения, в котором психологическое содержание сведено к минимуму. Последовательно развиваясь, психологизм Пастернака приходит к самоотрицанию».

Проницательный читатель пробивался к сердцевине творчества поэтов и писателей, о которых шла речь, как бы минуя такого рода упрощения. В письме в редакцию «Литературной газеты», написанном в момент острой борьбы вокруг «Перевала» и А. Лежнева, в частности, И. Сельвинский писал: ...т. Лежнев первый объяснил читателю трудней-

шую лирику Пастернака, остававшегося около 10 лет не понятым даже культурной читательской средой. В настоящее время о Пастернаке существует уже целая литература, которая, однако, не прибавила ничего принципиально нового к тому, что Лежнев наметил в своей статье.

То же в отношении меня: первая статья об «Улялаевщине» принадлежала перу Лежнева и была опубликована до выхода моей книги из печати. И так же, как и в примере с Пастернаком, последующая литература об «Улялаевщине» (за исключением статей Зелинского) не прибавила ничего существенно нового к тому, что было отмечено Лежневым» [1]

Рассматривая творчество писателя как выражение мировоззрения своего времени, высоко ценя общественную направленность творчества, Лежнев действительно часто обгонял других критиков — об этом свидетельствует, в частности, его книга (затем статья) о М. Горьком. И в то же время многие ее положения сегодня уже устарели, и она осталась скорее литературным памятником эпохи, чем живым материалом. Это тем более досадно, что писалась она в сложнейшей для М. Горького ситуации — в период недооценки, а то и травли его рапповцами (в 1928 году); тем не менее налет вульгарного социологизма снижает ее ценность для нашего времени.

Однако в те годы Лежневу было важно прямо поставить вопрос, в какой мере литература является самосознанием эпохи. Отвечая на него, критик стремился к четким формулировкам. «Каким требованиям и нуждам времени ответила (и отвечает) поэзия Уткина?» Что осталось в зрелом Багрицком от Багрицкого-романтика? Где «стык» между современным человеком и поэзией современных романтиков? Почему так непохожи между собою «новые» люди Ю. Олеши и И. Катаева?

Несколько лет спустя, уже в 30-е годы, в книге «Об искусстве», на материале творчества таких же молодых художников, какими были в 20-е годы Э. Багрицкий и М. Светлов, И. Уткин и И. Катаев, А. Лежнев начал ставить и решать сложнейшие эстетические проблемы. Почему вы ставите эту проблематику на творчестве молодых писателей? — предвосхищал вопрос своих оппонентов Лежнев. И отвечал в «Диалогах о молодых писателях»: ...речь идет не о начинающих, коль скоро они много и широко печатаются». Молодых же де он взял потому, что, по мнению критика, «у молодых характерные для литературы в целом черты выражены с гораздо большей откровенностью» [2].

Отталкиваясь от высоких художественных образцов и тщательно отрабатывая свои эстетические критерии, Лежнев моделировал свой — идеальный — тип художника, его душевный склад. Ссылаясь на Мопассана и Горького, Пушкина и Гёте, Лежнев писал: «Особенность художественного склада — в повышенной эмоциональной возбудимости, в большой чувствительности к впечатлениям, оставляющим резкий и длитель-

---

[1] «Литературная газета», 1929, 2 сентября, № 20, с. 4.
[2] Лежнев А. Об искусстве. М., 1936, с. 232.

ный след, в яркости восприятия. Без такой эмоциональной возбудимости работа художника просто немыслима, как немыслима работа ученого без способности к отчетливому логическому мышлению» [1]. Нельзя было не видеть в этих идеях отголоска общей перевальской концепции конца 20-х годов.

Впрочем, Лежнев этой связи своих теорий с «Перевалом» не скрывал. Во вступительной статье к сборнику «Ровесники» (№ 7) он писал: «Перевалу» незачем отказываться от своего прошлого. Свои идеи об органичности творчества, о слиянности миросозерцания с мироощущением, о необходимости в искусстве быть до конца искренним, о борьбе с подхалимством, приспособленчеством и казенщиной он утверждает и теперь, как утверждал их прежде» [2]

Нелицеприятность позиции Лежнева обостряла споры. Его оппоненты — он часто называл их поименно — обижались, жаловались, писали письма в редакции газет и журналов [3]. Личные обиды смешивались с существенными возражениями, с принципиальными аргументами нередко соседствовали передержки мыслей и текстов критика. Это осложняло полемику — так было и на диспуте в Доме печати (1930 г.) [4], и на дискуссии о «Перевале» в Комакадемии (1930 г.), подводившей итоги яростных споров вокруг этого объединения [5] Как и все его товарищи, Лежнев оборонялся, защищая не себя, но истину, и потому споры, не затихая, разгорались с новой силой.

Тем не менее в глазах современников дискуссии о «Перевале» закончились его поражением в 1930 году. Для самих перевальцев и для Лежнева в том числе это означало, что надо лучше аргументировать свои идеи, идти вглубь. Если для раннего этапа существования «Перевала» был характерен акцент на специфике художественной деятельности, то в 1930 году Лежнев понимал, что теперь «этого уже недостаточно»: «Литературные бои не закончены, и мы первые будем вести и продолжать их. Но центр тяжести уже не в этом» [6]. Наступил период, писал он в предисловии к седьмому сборнику «Ровесники», когда стала нужна «философская критика», то есть «осознание характера и методов искусства, вдвижение его в общую культурную перспективу, широкую проработку вопросов творчества, которая помогала бы художнику находить новые пути...» [7].

---

[1] Лежнев А. Разговор в сердцах, с. 74—75.

[2] Ровесники. Содружество писателей революции. «Перевал». М., 1930, сб. 7, с. 7.

[3] Лузгин М. Ответ Лежневу.— «На литературном посту», 1929, № 10, с. 6—14. Ермилов В. Гармонический обыватель (ответ Лежневу).— «На литературном посту», 1929, № 11—12.

[4] «На литературном посту», 1930, № 9, с. 103—108.

[5] «Против буржуазного либерализма в художественной литературе». Дискуссия о «Перевале». М., 1931.

[6] Ровесники, сб. 7, с. 10. Вошла в настоящее издание под названием «Мастерство или творчество?».

[7] Там же.

Каким же будет новое искусство? «Синтетичность. Энтузиазм. Коллективизм. Динамика. Под этим знаком будет развиваться искусство, если оно хочет сохранить себя как великую социальную силу. Конечно, полного развития такое искусство сумеет достигнуть только при развернутом социализме. Но и сейчас эти вехи должны служить нам для того, чтобы по ним прочертить наш путь» [1]

Программа Лежнева была устремлена в будущее; в ней странным образом уживались трезвость анализа современной ему литературной ситуации и уже, казалось бы, изжитые утопические представления первых лет революции об искусстве «массового действа» [2] Сглаживать эти противоречия мы не вправе, даже отойдя на дистанцию времени. Тем более что в них была скрыта энергия, которая позволила Лежневу безбоязненно шагнуть в 30-е годы и на деле заняться тем, к чему он призывал других: философией искусства.

6

В начале 30-х годов, отвечая на один из крайне резких критических выпадов, перевальцы в своей коллективной статье «Против клеветы» удивленно спрашивали: можно ли не заметить «напряженнейшей творческой, теоретической и общественной работы Содружества — работы, связанной с особенностями реконструктивного периода (выработка новой декларации, поездки в районы сплошной коллективизации, литературное творчество по отображению процессов и сдвигов в стране и т. д.)?» [3]

Известно, что результатом поездок И. Катаева были книги «Движение. Январь и февраль 1930 года на Кубани», «Человек на горе» и другие, Н. Зарудин написал «Страну смысла» — очерки о социалистической реконструкции, издали они и совместную книгу «Наш друг Оваким Петросян». А. Лежнев в результате своих поездок написал книгу «Деревянный ключ» — очерки быта Белоруссии [4] Частями она печаталась в «Новом мире», «Красной ниве», «Литературной газете» в 1930—1931 годах.

Однако основным его делом очерковая работа не стала. Лежнев вернулся к критике, углубляя ее союзом с эстетикой и литературоведением. Идеи, которым он был привержен, получили в его творчестве 30-х годов всестороннюю проверку.

В работе «На пороге как бы двойного бытия» Лежнев исследовал литературную судьбу Тютчева. В этом критическом очерке не было прямой полемики с «разрушителями эстетики», и все-таки ее отдаленные рефлексы показывали, что Лежнев воюет со скрытыми опасностями все тех же явлений. Он исследовал не только основы художественности поэта,

---

[1] Лежнев А. Разговор в сердцах, с. 92.
[2] Там же, с. 91.
[3] «Литературная газета», 1930, 10 марта, с. 2.
[4] Лежнев А. Деревянный ключ. М., 1932.

но и причины, по которым его творчество продолжало жить за пределами своего времени.

Отвечая на вопрос, чем близок Тютчев советскому читателю, он писал о его особом «мирочувствии», настоянном на «ожидании потрясений и взрывов» [1] и поэтому созвучном революции, о его мировоззрении, сквозь «ретроградную» пелену которого ярко проступает «самочувствие человека, брошенного в хаос классового общества» [2]. Тема «художественного мировоззрения» была тем самым расширена: классовый анализ не отменял анализа общечеловеческого содержания творчества писателя. Это находилось в русле общих тенденций, подготовивших критику вульгарной социологии в литературных дискуссиях 30-х годов.

Работы о Гейне опровергали еще одно предубеждение, связанное с именем Лежнева в 20-е годы: он пренебрегал не публицистикой — он пренебрегал псевдопублицистикой как «головным» сочинительством. Со страстью и горечью рассказывая о жизни и судьбе Гейне, о его восприятии в России, о его критиках и читателях, его врагах и друзьях, Лежнев воссоздавал особый художественный мир. «Гейне — публицист, и это его видовая особенность,— писал он.— Его публицистика срослась с поэзией,— это его индивидуальная особенность» [3] Творчество такого типа (Лежнев причислял к нему и прозу Герцена) является «колоссальным инструментом» для выражения мыслей и чувств «общественного человека». И если устарело «*содержание* гейневской прозы», то крайне «актуален ее *тип* — этот сплав личного, пережитого с социальным и политическим, эта широта и интенсивность общественных интересов, это острое реагирование на все происходящее, этот синтез всех жанров и всех родов поэтической выразительности в одну систему, одновременно поэтическую и публицистическую, эта дневниковость, соединенная с величайшей художественной отделанностью, эта бессюжетность, где тема — современность в целом» [4]. Два типа прозы видел Лежнев в тенденциях современной ему литературы: «объективный», жанрово-раздельный, «простой» — в своем «чистом» выражении он был характерен для Пушкина; «синтетический», «субъективный», «поэтико-публицистический» — таким был тип прозы Гейне,— и Лежнев считал, что советская литература активно будет осваивать именно этот тип прозы.

Заявление, которым кончалась книга, было ответственным. На тот период времени оно скорее было гипотезой, чем теорией. Лежнев это понимал. Он приступил к проверке своей гипотезы — на это ушли годы. Но в 1937 году читатели увидели результат: это была книга «Проза Пушкина». Она доказала блестящую ошибку критика, ибо представила творческий стиль Пушкина как возможный и желанный для советских

---

[1] Лежнев А. Два поэта. М., 1934, с. 55.
[2] Там же, с. 56.
[3] Лежнев А. Два поэта, с. 345.
[4] Там же, с. 345—346.

писателей ориентир. Тип творчества Гейне, его стиль по-прежнему казался критику «универсальным». Но в восхищенном воспроизведении стиля Пушкина была скрыта убедительность, заставлявшая вспомнить о былом апофеозе «моцартианства» как высшей мере творчества — гармонии.

Однако все это было позже. Книга о Пушкине еще созревала и вызревала — в журналах появлялись только отдельные немногие ее части («Стиль пушкинской прозы» — в «Октябре», «О Пушкине-критике» — в «Красной нови»). Вплотную Лежнев работал над другим материалом — статьями о молодых советских писателях: С. Колдунове, Вас. Гроссмане, Б. Левине, Л. Соловьеве, Дм. Лаврухине, Вс. Лебедеве. В журнале «Октябрь» (1935, № 5, 7) появились несвойственные ранее критику эссеистские записи об искусстве «Мысли вслух». Все это вошло в книгу «Об искусстве» (1936). Она показала, что развитие Лежнева совершается по спирали. Его критика действительно все более становилась философской.

7

Опыт работы над творчеством Гейне и Тютчева был не только попыткой понять типологически разные художественные миры — он был пробой сил в совершенно особом критическом жанре, где были бы слиты изящество эссеистского письма, фактографическая оснащенность жизнеописания, прямая включенность в злобу дня, свойственная критике, и аргументация каждой мысли, каждого положения, которая является этической обязанностью строгого филолога. Но теоретическая и историко-литературная оснащенность работ Лежнева 30-х годов, за которыми стояла потребность не только понять пути мировой культуры, но и включить в этот контекст советскую литературу, не означала ни отказа, ни отхода его от критики. Он неустанно подчеркивал, что исторически критика продвигалась вперед не столько своими литературоведческими заслугами, сколько тем, что она была живой и равноправной участницей литературного процесса. «Литературоведение,— писал Лежнев,— можно свести к стилевому анализу (понимаемому в самом широком смысле), но критику нельзя свести к литературоведению. Она не только изучает, но и строит, не только объясняет, но и переосмысливает», и вне этих «надстроек», этих «наслоений критической интерпретации», которыми обрастает литература, она не существует для читателей следующих поколений».

И в то же время — как жаль, слышалось в тоне критика, что в действительности критика и литературоведение разобщены и представляют собой несообщающиеся сосуды. «Критик и литературовед очень редко совмещаются в одном лице,— замечал он.— Это положение ненормально и противоречит исторической практике, по крайней мере в ее лучших образцах. Надо ли доказывать, как много мы бы выиграли от его устранения? Если б наши критики занимались и литературоведением, а литературоведы текущей критикой, то история литературы потеряла бы свою

академическую бесхарактерность, а критика приобрела бы больше основательности».

Как не раз бывало, Лежнев говорил не всуе. За его статьями о современной литературе стояли продуманные историко-культурные представления об эстетических отношениях искусства и действительности, и он не раз их формулировал впрямую. «Искусство,— продолжал он и в 30-е годы свою давнюю тему,— познает жизнь, «как она «дана», как она есть, как она «представляется»,— и искусство ее «упорядочивает», организует, открывает ее скрытые закономерности. Искусство воссоздает реальность — и искусство пользуется реальностью, чтобы воплотить свой замысел. Искусство исходит от единичного — и искусство обобщает. Искусство отображает — и искусство «деформирует» [1]

Означало ли это, что в сознании Лежнева все еще существует скрытая альтернатива — реализм или бытовизм, альтернатива, которую он пытался оспорить в полемике 20-х годов?

Означало. Это видно по тому, как настойчиво он повторял: «Нельзя реализм понимать по-школьному, как бытописание... как подчеркивал, что реализм «выливается в самые разнообразные формы, между которыми бытопись отнюдь не наиболее адекватная»; как напоминал: «Самое точное изображение действительности лишено эстетической значимости, если оно не реализовано в какой-то стилевой системе, которая придала бы ему действенность».

«Верховенство жизни» было для Лежнева аксиомой; однако он так же, как ранее, знал, что оно становится «материальной силой» только в том случае, если проведено через сердце художника. Поэтому, возвращаясь к старым и в то же время не затухающим размышлениям о «социальном заказе», критик показывал, что успех ответа на «социальный заказ» зависит от того, «идет ли заказ навстречу теме, владеющей писателем, или даже от того, есть ли такая тема у писателя или он — чистая доска, ожидающая руки опыта, которая покрыла бы ее знаками. Ожидающие будут обмануты. Опыт отвечает только тем, кто его спрашивает». И Лежнев приводил в пример повесть И. Катаева «Встреча», написанную «по заказу», но звучащую убедительно именно в силу его совпадения с внутренней темой художника.

Но была в творчестве Лежнева и другая дилемма, не решать которую он не мог, но которая потеряла вид дилеммы: это — соотношение идеи и образа в искусстве. Мысль о необходимости их органического взаимодействия приобрела форму борьбы с иллюстративностью в конкретной критической работе Лежнева и стала всесторонне разрабатываться им как проблема общеэстетическая.

В чем, ставил вопрос критик, слабость многих книг молодых авторов — Бориса Левина, Л. Соловьева, С. Колдунова и многих других? Они как бы не вполне доверяют художественному изображению и стараются

---

[1] Лежнев А. Об искусстве. М., 1936, с. 123.

«особо сформулировать мысль своего произведения в четкой сентенции» [1] «Комментатор» в них вытесняет «художника», и в силу того что образный материал становится «служебным» по отношению к заданной мысли, «самый «показ» получает как бы прикладной, иллюстративный характер, характер доказательства определенного положения» [2]. В таких «геометрических» конструкциях сюжет произведения выглядит как теорема: «Действие и слово здесь нарочиты, намеренны. Фразы падают, как аргументы в споре. Все озарено резким, почти без полутеней, жестким светом» [3] Не спасает таких писателей и увлечение «экспериментом» — Л. Соловьев, например, экспериментирует, пишет Лежнев, «но так как литературный эксперимент проделывается только в голове, то он приобретает характер силлогизма, уже только вторично оформляемого посредством бытового материала» [4]. В произведениях такого рода «идейный каркас неизбежно выступает... с чрезмерной отчетливостью. Он необходимо рационалистичен, «проблемен», предельно раскрыт» [5] И тогда обедняется проблематика современности, ибо она предстает как задача «с заранее известным ответом» [6]

Эта постановка вопроса показалась М. Серебрянскому, автору обширной статьи о книге Лежнева, «отвлеченной», оторванной от современности. В явном противоречии с текстом он не увидел в работе критика «ни одного хотя бы *тематического* требования к литературе...» [7]; Лежнева он упрекал в эмпирике и замкнутости внутрилитературными проблемами.

Это было несправедливо и бездоказательно. Но причина резкой критики М. Серебрянского была более глубокой, нежели это кажется на первый взгляд.

Анализируя состояние советской литературы и моделируя ее тип, Лежнев исходил из того, что социалистический реализм не стиль, не школа, а «широкая, открытая в большую даль времени установка, способная совместить в себе целую радугу школ и оттенков». Задолго до того, как утвердилось понимание социалистического реализма как «открытой системы», он подчеркивал его антинормативный, ориентированный на многообразие форм и стилей характер.

М. Серебрянский же стоял на других позициях. Социалистический реализм в его представлениях выступал как жесткий канон, измерительная линейка. «*Полностью* критическая задача,— писал он,— будет выполнена именно тогда, когда критик соотнесет художественную систему

---

[1] Лежнев А. Об искусстве, с. 164.
[2] Там же.
[3] Там же.
[4] Там же, с. 166.
[5] Там же.
[6] Там же, с. 167.
[7] Серебрянский М. Для кого мы пишем? — «Литературный критик». 1936. № 12, с. 185.

данного автора к эстетической норме всей советской литературы, т е. к художественному методу социалистического реализма. А это и есть наша норма, в некоторых отношениях еще лежащая где-то вне творчества отдельных советских писателей: норма, реализуемая творчески одними писателями больше, другими меньше» [1]

Нетрудно понять, что с такой точки зрения принять позицию Лежнева было невозможно. Не отрицая значения нормативной эстетики, Лежнев менее всего склонен был видеть ее как нечто «лежащее где-то вне творчества... Для такого рода нормативной эстетики, писал он, «задача искусства решена раз и навсегда. Если бы система неизменных и безусловных законов художественности могла быть построена, то это значило бы, что пути искусства были бы предуказаны на все времена, абсолютная его истина найдена и развитию его пришел конец».

Лежнев так не считал. В советском искусстве он видел новые идейно-художественные особенности и считал своим долгом разработать систему критериев его понимания и оценки.

Но для этого ему пришлось еще раз вернуться к идеям Г В. Плеханова.

Лежнев по-прежнему видел в Плеханове сильного теоретика искусства — он ценил его «умение строить большие теоретические конструкции», способность «каждую русскую проблему» превращать «в общую», значимую для всего человечества. Но в 30-е годы Лежнев острее, чем раньше, ощутил недостаточность того «механизма» в развитии искусства, который предлагал Плеханов и который действительно оставил Плеханова далеко позади Маркса. «Вся гениальность Маркса», писал Лежнев, проступает в его идее неравномерности развития искусства. ...Ответить на вопрос, поставленный Марксом, значит разрешить основную проблему эстетики».

С позиций марксизма Лежнев заново пересматривал вопрос о двух актах критики. ...Плеханов,— писал он,— резко отделяет «перевод на язык логики» от «эстетической оценки». Почему? Разве это не единая задача? И разве нахождение идеи не составляет момента в раскрытии произведения как некоторого *художественного* целого? А если уж различать, то отчего только «перевод» и «оценку»?»

Вопрос этот не был решенным для критики 30-х годов, и Лежнев это видел. Он считал, что резкое разделение Плехановым двух «актов», «которые составляют единство и не могут быть поняты один без другого, должно, логически развитое, привести к пресловутому взгляду на идею и форму как на ядро и скорлупу или даже на руку и перчатку. А ведь сам Плеханов не раз сочувственно цитировал замечательные слова Гёте о том, что ничего нет вовне или внутри, ибо то, что внутри, то и вовне». Упрощение плехановских идей требовало опровержения.

«Литературный критик», 1936, № 12, с. 192.

Так Лежнев выходил к новой для себя теме: исследованию неразрывности целостного художественного организма. «Идея в произведении похожа на субстанцию Спинозы,— писал он.— Она везде, но не имеет обособленного бытия. Она — сущность всего существующего. Она не вставлена в художественную данность, но она образует ее. Образная система — не покров идеи, а способ ее существования».

Это не было простой декларацией. «В известном смысле стиль может быть назван цветением идеи»,— писал далее Лежнев. Найдя эту опорную теоретическую точку, критик приступил к ее раскрытию и доказательству. Полемика ушла внутрь. Позитивная работа вытеснила раздражение глухими к искусству оппонентами и всецело заполнила жизнь. Так родилась книга «Проза Пушкина» (1937).

8

Еще в книге «Об искусстве» Лежнев задавался вопросом: «Можно ли найти точный критерий художественности?» Он отвечал утвердительно. Анализируя в качестве примера строфу из стихотворения Б. Пастернака («Перегородок тонкоребрость//Пройду насквозь, пройду как свет,//Пройду как образ входит в образ//И как предмет сечет предмет») и далеко уйдя от затронутого вульгарным социологизмом собственного прочтения поэзии Б. Пастернака в 20-е годы, критик писал: в этих строках — «секрет художественности» [1] Он состоит в том, что «образы не только соответствуют друг другу (то есть подобраны по одному принципу), но и максимально соответствуют мысли. До того, что не могут быть от нее отделены. В этой органической сращенности со смыслом — несомненно, одно из тех обстоятельств, которые обусловили мое впечатление. Но я иду дальше» [2].

На этом пути Лежнев как аналитик и исследователь проходил разные стадии анализа текста, но все они казались ему неудовлетворительными. Неудовлетворенность объяснялась тем, что его анализ выявлял отдельные «стилевые компоненты», но не давал ключа к целому. Объяснение заменялось описанием. Так было до тех пор, пока критик не уловил «принцип соответствия» всех элементов стихотворения друг другу. И тогда «строфа Пастернака предстала мне системой соответствий: между отдельными образами, между образами и мыслью и т. д.». Это была ступень, подготовившая обобщение: «Художественное произведение тем художественнее, чем прочнее эта система, чем интимнее, родственнее, теснее соответствия». Но и это казалось абстракцией, мыслью, не доведенной до предельной точности. В результате работы появился вывод: «Всякая художественная система имеет свой руководящий стилевой принцип, господствующую тенденцию, основное устремление». И дальше Лежнев

---

[1] Лежнев А. Об искусстве, с. 93.
[2] Там же с. 95.

обращался к критике: «Надо знать условия, из которых вырастает тот или иной художественный стиль, общественную обстановку, где он складывается, «игру» его притяжений и отталкиваний от соседствующих направлений искусства, литературную полемику, за которой скрывается реальная классовая борьба,— для того, чтобы данное стилевое устремление выступило во всей отчетливости. Мы увидим тогда, что оно связано с определенным пониманием целей и сущности искусства, с известным типом художника и с тем человеческим типом, который выдвигается в данной среде и в данной эпохе как господствующий, характерный, образцовый».

Программа, предложенная Лежневым критике, как видим, была максималистской. Она казалась несбыточной. Трудно было понять, как надо идти, чтобы ее реализовать.

Но Лежнев нашел: это было понятие «установки».

Возникшее еще в конце 20-х годов (в статье «Мастерство или творчество?»), это понятие и в 30-е годы включало в себя комплекс «общественно-литературных» намерений, устремлений того или иного художника или группы. В интерпретации Лежнева это понятие было лишено того жесткого «телеологического» звучания, с которым в 20-е годы полемизировал Ю. Тынянов (для него само понятие «творческое намерение» [1] отождествлялось с жесткой, рассудочной и предзаданной логикой). Скорее оно совпадало с употреблением этого понятия в системе критически-философской мысли М. М. Бахтина, для которого слово «установка» было равно «художественному заданию», причем особую важность имело то, что в реализации этого «задания» участвуют и разум художника, и «природа данного материала» (в частности, «слово, которое приходится приспособлять для художественных целей» [2]).

Широко пользуясь термином «установка», Лежнев пренебрег определениями. И не в дефинициях сила этой книги — ее сила в том, что пушкинская установка рассмотрена на редкость последовательно и всесторонне.

Исходя из того, что «всякий стиль имеет свой руководящий принцип, идею стиля» и что именно этот принцип является «организующим началом внутри художественной системы», Лежнев поставил себе целью исследовать закономерности пушкинского стиля. Основным принципом прозы Пушкина он считал стремление к простоте и точности художественной мысли. Он писал: «Верховенство мысли и закон простоты означают у Пушкина нечто большее, чем осознание исторической необходимости создать «метафизический язык». Это — новый литературный принцип, основа новой поэтики... выросшей изнутри и общественно обусловленной» [3]

Но менее всего Лежнев был озабочен самодовлеющим анализом это-

---

[1] Тынянов Ю. Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977, с. 228.
[2] Бахтин М. Эстетика словесного творчества. М., 1979, с. 164.
[3] Лежнев А. Проза Пушкина. М., 1937, с. 38—39.

го «нового литературного принципа». Исследование поэтики Пушкина вписано в необычный и сложный контекст. Лежнев считал необходимым выявить специфику стиля пушкинской прозы на фоне сложившейся поэтики пушкинской поэзии. Для этого он ввел сопоставительный анализ этих не совпадающих, на его взгляд, видов творческой деятельности художника. Он был уверен также, что уникальный характер пушкинской простоты можно понять только «на фоне соседствующих и противоположных установок» внутри прозы тех лет,— так появились экскурсы в творчество Карамзина, Жуковского, Ф. Глинки, Марлинского, Вельтмана и др. В творчестве каждого из них Лежнев видел свою стилевую систему, свою установку. И все они уступали пушкинским

Читая книгу критика о прозе Пушкина, нельзя было не заметить и другого: за всем этим стояло не только знание мировой культуры (ибо и она определяла, на взгляд Лежнева, установку Пушкина), но и ощущение эстетически не решенных проблем советской литературы 30-х годов. За размышлениями Лежнева о «простоте» стиля Пушкина и его — одновременно — богатстве, вобравшем в себя все краски действительности, легко было уловить отзвук споров о «чистоте языка», начатых выступлением М. Горького против злоупотребления областными словами, диалектизмами и псевдонародными «квинт эссенциями» (как их назвал когда-то Ф. М. Достоевский). За вскользь брошенным замечанием «Пушкин пользуется словом как краской. Но он никогда не пользуется им как декоративной краской» [1] стояло осуждение игры «приемом». В рассказе о «нелюбви» Пушкина к «эксцентризму» слышался отголосок старых споров с ЛЕФом, и они же в открытую всплывали вновь, когда критик говорил о сдержанном отношении Пушкина к метафорам [2]. В увлеченном доказательстве мысли, что Пушкин первым в русской литературе «сделал ударение на характере, на типе» [3], Лежнев не преминул вспомнить споры 20-х годов о психологизме [4] и т. д.

И все-таки не в этом был центр. Если в работах о Гейне Лежнев показал, что такое «субъективный» стиль в своем высшем пределе, то в книге о Пушкине он как бы поставил своей целью показать, что представляет собой в пределе «объективный» стиль. Считая Пушкина его наиболее совершенным выразителем, критик подчеркивал страсть, изнутри одухотворяющую это кажущееся холодноватым совершенство. «Пушкин понимает объективизм,— писал Лежнев,— не как полное уничтожение всяких следов личного участия и личного отношения автора, но лишь как замену авторского произвола закономерностью жизненных явлений» [5]

Как же это достигается?

---

[1] Лежнев А. Проза Пушкина, М., 1937, с. 182.
[2] Там же, с. 48.
[3] Там же, с. 293.
[4] Там же, с. 301.
[5] Там же, с. 232.

В произведениях Пушкина, отвечал Лежнев, идея существует «не в одной плоскости, а, главное, она плотно срослась с образной системой произведения, осуществляясь в ней и нигде помимо нее. Такая сращенность идеи с материалом, такая полнота ее образного воплощения приводит к тому, что в художественной работе Пушкина упор переносится на характер, на тип». Еще раз вернувшись к своим давним идеям о значении органического сродства сердца и мысли художника с материалом действительности, Лежнев подчеркивал в Пушкине единство «ясного ума и сочувственного понимания жизни» [1] Все это не могло не привести его опять — в который раз! — к теме «Пушкин — Моцарт». Его по-прежнему интересовал тип художника, который являет миру такую полноту внутреннего богатства и такое совершенство художественного воплощения, что его творчество становится непреходящей ценностью.

...Заканчивая книгу в 1937 году, Лежнев писал, и в его словах ясно слышался отзвук собственного мироощущения: «Я не знаю, с каким художником можно сравнить Пушкина. Трудно найти соответствие этой простоте, этой стройности замысла, этой логике, соединенной с величайшей естественностью. Мир и у него противоречив и драматичен. Это — не елисейски-блаженная живопись, заклинающая бури гармонией спокойных форм и светлых красок. Пушкин знает жестокость жизни, знает, что она скорее тема для трагедии, чем для идиллии. Но в его мире есть какая-то милая повседневность, какой-то теплый оттенок, сразу делающий его интимно-близким. Жизнь у него улыбается пусть порой страшной, но обаятельной улыбкой. Сходит с ума Германн, уходит, не отомстив и не вырвав Машу из рук старика князя, потерявший имя, любовь и свой угол Дубровский. Спивается и гибнет бедный смотритель станции, и Пугачев кивает с плахи на прощание Гриневу. Но светит солнце. Но дрожит на земле подвижная тень листьев. Но люди умеют бескорыстно любить и жертвовать собой. В них есть душевность, простота, великодушие. У них есть вера в жизнь. И этой верой заражает нас Пушкин» [2].

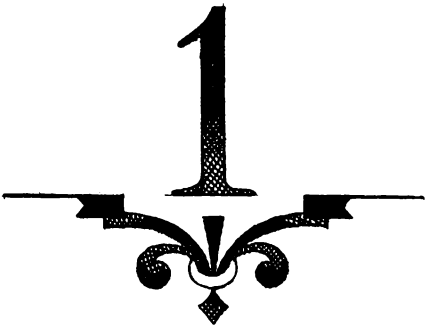
...Конечно, не все, что энергично защищалось Лежневым в спорах 20—30-х годов, выдержало проверку временем. Конечно, порою он ошибался. Но главное — не в этом: борьба А. Лежнева за эстетическую культуру имела глубоко практический социальный смысл. Он никогда не отступался от того, под чем поставил свою подпись в 1930 году: важно, «чтобы наша связь с эпохой была не формальной, но органической, чтобы великие задачи современности стали бы «личным» делом писателя, срослись бы с ним, чтоб он не отделывался от них заявлениями и «технической» халтурой «на случай», чтобы он не «служил» революции, а выражал ее в своем творчестве с естественной и непроизвольной необходимостью» [3].

---

[1] Лежнев А. Проза Пушкина, с. 322.
[2] Там же, с. 324—325.
[3] «Литературная газета», 1930, 17 марта, № 11 (48).

Историческая память обязывает исследователей к воссоздани истории критики в непосредственности ее развития. Картина движени критики 20—30-х годов была бы неполной и неточной без анализа е духовных поисков. Творчество А. Лежнева находится в их сфере. Е позиция была вариантом ответа на потребность революционного общ ства в истолковании новой системы отношений между действительность и искусством. И поэтому взгляды этого критика должны быть рассмотр ны как естественное и закономерное звено в развитии советской литер турно-эстетической мысли.

Г Бел


1

СОВРЕМЕННАЯ ЛИТЕРАТУРА

(Некоторые итоги и выводы)

О БЫТОВИЗМЕ

Года два-три назад у нас чрезвычайно были распространены жалобы на засилье переводной литературы.

«Современный русский писатель читается «хуже» иностранного в 1 $^1/_2$—2 раза... Об этом весьма красноречиво свидетельствуют и тиражи наших издательств, в особенности то обстоятельство, что наиболее чуткие к потребностям рынка частные издательства стремятся выпускать лишь иностранную беллетристику, и железнодорожные киоски — одни из главных проводников художественной литературы, и статистические данные наших библиотек и клубов»,— сетовал в одном из своих номеров «Журналист» [1]

Чем же объяснялось это странное, на первый взгляд, обстоятельство? Ведь нельзя сомневаться, что идеологически русский писатель гораздо более «созвучен» и близок советской действительности, революции, чем зачастую стопроцентно буржуазный иностранец. Почему же он был оттеснен, затерт заграничной продукцией?

«Д. Лондона, Конрада и О. Генри читают охотнее, чем русских, потому что они пишут «романтичнее», фабульнее и о незнакомом... Читатель хочет романтизма, это несомненно. Он требует, чтоб о знакомом ему рассказывали интересно, незнакомо, чтоб в то, что он переживает и пережил, было внесено нечто углубляющее, украшающее. Он видит, что современная действительность интереснее ее изображения в книгах, и чувствует, что книги чего-то не договаривают, а некоторые кое-что замалчивают, скрывают. К противоречиям старого и нового у нас подходят

Цитаты из художественных произведений, приводимые в сборнике, сохраняют редакцию тех изданий, к которым обращался Лежнев.

[1] «Журналист», 1925, № 10.

неумело, изображают их грубо и слишком торопятся примирить...» [1]

Так отвечал М. Горький на поставленный вопрос. Ответ, несомненно, правильный. Русскую литературу плохо читали, потому что она не увлекала, потому что она была часто сера, поверхностна, незанимательна. Поставим точки над i: потому что она была проникнута мелким, бескрылым бытовизмом. Мы не думаем, чтоб читатель жаждал непременно и исключительно романтизма, украшения действительности. Но он требует углубления действительности, он требует литературы, которая была бы не менее интересна, чем действительность. И ему надоела дидактика, приметанная на живую нитку.

Изменилось ли положение с тех пор? Как будто несколько изменилось. Переводная литература начинает понемногу терять свою гегемонию, свой исключительный перевес. Русские авторы расходятся в относительно бо́льших тиражах, становятся «рентабельнее». Жалоб, подобно приведенным, слышно меньше. Но коренного перелома нет. Самыми читаемыми авторами остаются тот же Джек Лондон и Эптон Синклер. Если уменьшилось расхождение иностранных писателей, то это больше чем наполовину объясняется насыщенностью рынка переводной литературой, выходившей все эти годы в огромном количестве, и почти полной исчерпанностью ее (переведено почти все лучшее или могущее представить интерес для широкого читателя). Дальше мы увидим, что известную роль здесь сыграли и другие причины, связанные с эволюцией советской литературы. Но ясно, что иностранная беллетристика продолжает занимать основное место как материал для чтения, как «чтиво».

Чем же это объясняется? Тем, что сохранились главные недостатки нашей литературы.

Мелкий бытовизм, вялый и скучный,— вот чем она заражена в своей значительной части, вот что отвращает от нее читателя. Но констатирование факта не есть еще его объяснение. Откуда взялся бытовизм? Чем он порожден?

Отчасти бытовизм является реакцией против отвлеченно-декламаторского искусства первых лет революции, против космизма и железобетонных мистерий. В этом смысле он представляет собой положительное явление. Нет сомнения в том, что эволюция от отвлеченности к конкретности (а бытовизм есть не что иное, как крайнее выраже-

---

[1] «Журналист», 1925, № 10.

ние стремления к конкретности) подсказывалась писателю запросами широких читательских масс.

Первые годы революции расшатали базу старого, дореволюционного искусства — буржуазию. Что же касается тех классов, которые могли бы послужить основой нового, революционного искусства — пролетариата, крестьянства и примыкающих или «сочувствующих» пролетариату слоев интеллигенции, служащих, мелкой буржуазии, то они были или недостаточно культурны, или слишком слабы, или настолько поглощены политической борьбой, что не могли уделять достаточно внимания и сил культурному фронту вообще и в особенности тому его крайнему флангу, который называется искусством. И действительно, одно время русское искусство почти повисло в воздухе, опираясь лишь на тонкую прослойку столичной интеллигенции, что обусловило многие его характерные особенности: формалистический уклон, богемность и т. д. Это было время господства имажинизма и футуризма. Но быстрое повышение культурного уровня широких масс, в особенности пролетариата, происходящее в последние годы, подводит — или, по меньшей мере, начало подводить — под искусство новую социальную базу. Чем больше искусство приобретало под собой прочную общественную основу, тем более конкретным оно становилось. Требования показать живого человека, человека наших дней, которые так громко раздавались и в стихах поэтов, и в декларациях литературных групп несколько лет назад (и возродились теперь с новой силой), были не случайны: это было провозглашение «социального заказа».

Но изменялся характер не только «читательской» базы. Вместе с другим читателем пришел и другой писатель. Новый писатель из рабочей и крестьянской среды и думал и чувствовал по-иному. В этой «иначести» и новизне, в сильном эмоциональном заряде было его огромное преимущество перед старым, дореволюционным поэтом. Но он был гораздо хуже подготовлен, чем тот, менее опытен, менее изощрен, менее культурен. И на его именно плечи пала несоразмерная тяжесть труднейшего социального заказа. Ибо жизнь стала несравненно текучее, стремительнее, чем прежде, и «показать» ее, уловить ее темп, выявить тенденции развития и то характерное, что так быстро формируется и изменяется на глазах, оказалось уже гораздо труднее.

Бытовизм явился результатом действия двух «моментов»: «социального заказа», требовавшего от художника

реализма, но реализма большого стиля, и культурной отсталости, неумелости писателя, не дававшей ему как следует выполнить «социальный заказ». Задание не было доведено до конца. Реализм остановился на промежуточной, головастиковой стадии бытовизма.

Рост вширь совершился за счет глубины. На первых ступенях развития это неизбежно. Но раз так, то выходит как будто, что головастиковая стадия реализма может быть преодолена лишь повышением культурного уровня, а это — процесс довольно медленный, и упрекать нынешнюю литературу в бытовизме — то же самое, что упрекать головастика за то, что он головастик, а не лягушка.

Такое рассуждение будет не совсем правильно. Конечно, все на свете детерминировано. Я, скажем, так же мало виноват в том, что разбранил Малашкина, как Малашкин в том, что написал плохую повесть. Но речь идет не об этом. Бытовизм господствует в современной литературе не только потому, что писателей толкают к этому читательские запросы и собственная неумелость, но и потому, что ему содействует атмосфера, существующая в литкружках, организациях, группах и т. д. Бытовизм культивируется. У нас продолжают царить лозунги устаревшие и потерявшие свой смысл, свою живую силу. Выдвигание бытовых мелочей, любование ими, имевшее свой raison d'être тогда, когда надо было свести поэзию с космических высот на землю, теперь утратило свое значение. Нам надо не любоваться мелочами, а осмыслить их. Надо уничтожить сознательный культ бытовизма. Этим уже будет сделан значительный шаг по пути к его изживанию.

Вот почему осуждение бытовизма совсем не то, что осуждение головастика за то, что он не лягушка. Осуждая бытовизм, мы воздействуем, или, по крайней мере, стремимся воздействовать, на некоторый субъективный фактор, который способен изменяться сравнительно быстро. И мы думаем, что в преодолении детской болезни бытовизма, в развитии пролетарской и крестьянской литературы, в ее переходе во взрослое состояние такие факторы, как правильное руководство литорганизациями, направление писательского внимания в нужную сторону (в сторону углубления литературы, отхода от народнических штампов и т. д.), даже выбрасывание своевременных лозунгов, могут оказать немалое влияние.

Нам кажется, что за последнее время в этом отношении произошел некоторый сдвиг. Он сказался как в области критики, начавшей понемногу вести борьбу с принципиаль-

ным бытовизмом, так и в самой художественной литературе. Одним из ее признаков является все более явственно намечающееся

ВОЗРОЖДЕНИЕ РОМАНА

Мы можем говорить о нем как о достаточно отчетливой тенденции уже с конца 1924 года. С тех пор роман непрерывно выдвигается вперед, становясь одним из основных «жанров» современной литературы. «Города и годы» и «Братья» К. Федина, «Барсуки» и «Вор» Л. Леонова, «Цемент» Ф. Гладкова, «Доменная печь» Ляшко, «Разгром» Фадеева, «Комиссары» Либединского, «Страна родная» и «Россия, кровью умытая» Арт. Веселого, «Преступление Мартына» Бахметьева, «У фонаря» Никифорова, «По ту сторону» В. Кина, «Тихий Дон» Шолохова, «Корабли идут» и «Отступник» Лидина, «Девять десятых судьбы» и «Скандалист» Каверина, «Преступление Кирика Руденко» Н. Никитина, «Средний проспект» Слонимского, «Кюхля» и «Смерть Вазир-Мухтара» Ю. Тынянова, «Одеты камнем», «Современники» и «Горячий цех» О. Форш, «Сахарный немец», «Чертухинский балакирь» и «Князь мира» С. Клычкова, «Московский чудак» и «Москва под ударом» А. Белого, «Кащеева цепь» М. Пришвина, «Хождение по мукам» А. Толстого и длинный ряд других произведений говорят о том, что возрождение романа — не выдумка, не преувеличение, не гипотеза, а факт. Оно начинает перебрасываться в поэзию, примером чего может служить «Улялаевщина» и — особенно — «Пушторг» Сельвинского.

Но этот бесспорный факт получает самые различные толкования. Для «Лефа» развитие романа, как и вообще рост беллетристики, служит только доказательством того, что литература вступила на ложный путь, подверглась сильнейшему омещаниванию. Его теоретики полагают, что время художественной «выдумки» прошло, «выдумка» вытесняется документом, и на смену «станковым» литературным формам (рассказ, повесть, роман) приходят формы непосредственно утилитарные или основанные на обработке строго фактического материала (репортаж, фельетон, дневник, мемуары). Вместо традиционной ориентации на «высокое искусство», «творчество», «художественный синтез», «обобщения» и проч. литература должна взять курс на газетную работу.

Но почему же должна? Откуда следует необходимость

«вытеснения»? Тут лефами выдвигаются соображения двоякого рода. Во-первых, чисто «теоретические», априорные. Во-вторых, историко-литературного характера.

Беллетристика, утверждают они, не соответствует больше темпу и задачам современности. Прежде всего берется под сомнение познавательная функция искусства. Еще Арватов доказывал, что художественный реализм нужен только буржуазии, так как он помогает ей ориентироваться в обществе, где господствует анархия производства и социальные отношения и связи завуалированы. Сейчас же, во время переходного периода (а тем более при социализме), когда введено плановое начало, плановая организация хозяйства и общественные отношения обозначены с достаточной ясностью, реалистическое искусство, этот окольный способ общественного познания, теряет свой смысл и свою функцию. В. Шкловский (а с ним и большинство формалистов) идет еще дальше и ставит под вопрос саму познавательную способность искусства. Он не только убежден, что оно в состоянии лишь искажать действительность, но он отрицает такие понятия, как единство художественного произведения, как тип. Естественно, что тогда нельзя говорить о том, что мы называем «обобщением», «синтезом» и т. д. Познавательная, осмысливающая роль искусства оказывается фикцией, и неудивительно, что В. Шкловский от искусства, оперирующего «выдумкой», обращается к документу и мемуарам. Правда, в своих рассуждениях он вступает в противоречие с Арватовым: если искусство не обладает познавательной способностью, то реализм не мог быть полезен и буржуазии. Но это противоречие обычно не замечается — и доводы Арватова и Шкловского равно идут в общий котел Лефа.

Если В. Шкловский отрицает познавательную функцию литературы, то С. Третьяков отрицает ее «учительскую» функцию. Роль писателя в выработке идеологии сведена в наше время к нулю, так как эта роль перешла к большим коллективам (партия). Писателю-одиночке, «кустарю», здесь делать нечего. Но что же остается искусству, если отпадает и познавательная и «учительская» его функции? Очевидно, область «чистого», то есть беспредметного и бездумного, эстетизма. Так, по крайней мере, выходит, если рассуждать логически. Лефы же утверждают, что остается агитационное воздействие и фиксация фактов. Вы сначала удивлены. Ведь агитация — то же «учительство», только в еще более обнаженной, «подчеркнутой» форме. Но скоро недоразумение рассеивается. Лефы просто понимают

«агитку» как словесное оформление идеологически уже готового, за них проработанного материала. Они отрицают за художником право самостоятельного осмысливания действительности.

Свои положения лефы подкрепляют экскурсами в область литературной современности и истории. Несмотря на реставрационные тенденции нынешней литературы, говорят они, нетрудно заметить, что «документальная» проза, фельетон, дневник приобрели в ней такое значение, какого они не имели никогда прежде. Человек с зорким взглядом увидит, что стержневая линия развития идет не через романы Леонова, Федина, Гладкова, Фадеева (это — дань прошлому, эпигонство, наследие мещанства), а через очерки Кушнера, записи Родченки, «репортаж» Третьякова, книги Шкловского и Тынянова. Процесс отмирания беллетристики начался давно. Уже Л. Толстой не удовлетворялся ее традиционными формами и говорил о грядущей замене «выдумки» рассказыванием о действительно происходящем. Все эти рассуждения представляют собой лишь вариации старых футуристических и формалистских теорий. Главные их положения не доказываются, а взяты в качестве аксиоматических, исходных, в качестве «условных» посылок, на которых строится все здание аргументации, но которые сами доказательству не подлежат. Они могут быть обязательны для лиц, условившихся их принять, но они не обязательны ни для кого другого. Силлогизм: это так, потому что кажется таким Арватову, Шкловскому, Третьякову,— еще недостаточно убедителен. С подобной же безапелляционностью, например, формалисты несколько лет назад заявляли, что «искусство вольно от жизни». В тех же случаях, когда аргументы приводятся, они оказываются довольно-таки слабы. Так, мнимость понятия «тип» В. Шкловский доказывает на примере из «практики» Л. Толстого, который один и тот же сон (написанный первоначально в виде отдельного рассказа) хотел «приснить» сперва Пьеру Безухову, потом Ник. Ростову. Если, заключает Шкловский, одно и то же обстоятельство может служить для характеристики различных персонажей, то, значит, типа как некоторого единства не существует. Но, во-первых, Толстой так и не смог «навязать» сон ни одному из своих героев. Во-вторых, если б ему это даже удалось, то и тогда это бы не доказывало того, что хочет Шкловский. Противоположность между типами, как и всякая противоположность, не абсолютна. Различные «типы» могут иметь некоторые общие черты, особенно если

они принадлежат к одному классу. Это, кажется, довольно элементарно. И то, что одинаковая деталь оказалась бы пригодной для характеристики в целом несхожих персонажей, не опровергало бы еще единства типа.

Еще менее состоятельны выводы Третьякова об отмирании «учительской» функции литературы. Его противопоставление художника партии абсурдно. Партия руководит литературой, но не заменяет ее. Она «вырабатывает идеологию» не лабораторно, не кабинетно, не как абстрактную догму, а в тесном соприкосновении с действительностью, прислушиваясь к жизни масс, вбирая в себя опыт борьбы, учитывая достижения науки и т. д. Почему же литература должна выпасть из ряда проводов, соединяющих партию со всем организмом страны? Но остаться «проводом» она сможет лишь только тогда, когда художник будет самостоятельно осмысливать окружающее, то есть сохранит идеологические функции. В противном случае вместо живой литературы получится мертвая, казенная «словесность». Что же касается «кустарничества», то, конечно, литературное «производство» необходимо совершается в голове отдельного человека при помощи такого кустарного орудия, как мозг (о чем немало вздыхал в свое время Либединский, тщетно старавшийся точно разграничить, что в голове писателя-кустаря является «станком», что́ сырым материалом и что́ рабочей силой, приводящей станок в движение). Пока еще не изобретен аппарат, который мог бы заменить голову (хотя в некоторых случаях эту замену не мешало бы сделать). Так что в этом смысле искусство индивидуалистично (как и всякое мышление) и — боюсь — таким останется навсегда. Но это еще ничего не доказывает. Голосом индивидуума может говорить коллектив.

Перейдем к «документальной», «безвыдумочной» литературе. Если «учительство» — зло, то и эта литература не дает никаких гарантий против его проникновения. «Путевые картины» Гейне и «1920 год» Шульгина являются проводниками идеологии не в меньшей степени, чем романы Вольтера и повести Гоголя [1] Я уже не говорю о фельетоне. Но не представляет ли «документальная проза» известные преимущества в виде большей верности фактам,

---

Во избежание недоразумений: называю Шульгина не потому, конечно, что собираюсь поставить этого среднего калибра журналиста рядом с Гейне, а потому, что его книга образчик идеологически ярко окрашенных мемуаров,— *примеч. А. Лежнева.*

насыщенности ими, а стало быть, более правильного показа действительности? Остановимся сперва на мемуарах. Можно ли считать точными описания событий, сделанные через несколько лет, а то и десятилетий после того, как они произошли, да еще часто людьми заинтересованными, стремящимися (сознательно или бессознательно) представить свою роль в этих событиях в определенном свете, набросить тень на противника и т. д.? Тынянов, которого В. Шкловский хвалит, как создателя нового типа документального романа, признает за мемуарами лишь психологическую ценность. Но ведь этой ценности нельзя отнять и у беллетристики. И, конечно, роман с «выдумкой», но основанный на изучении быта, на пользовании документами и т. д., выбирающий из массы фактов и наблюдений наиболее характерные, типические, сплошь и рядом показывает действительность гораздо точнее, чем воспоминания, будто бы лишенные «выдумки».

То же можно сказать и относительно путевых очерков. Какая точность, какая убедительность может быть в отрывочных записях «туриста», проносящегося в скором поезде по чужой стране, не знающего ни одного языка, кроме родного, и развязно описывающего то, что он увидел или должен был увидеть из окна вагона? Хорошо, если он окажется знакомым с современной техникой, любознательным, приметливым, как Кушнер. Он сумеет много подглядеть и при таком темпе. Но ведь на одного Кушнера приходится десять Родченок — с птичьим кругозором, провинциальной ограниченностью и балчугским самодовольством, десять Родченок, которые в Париже заметят одни биде и обтянутые зады и будут с пафосом рассказывать про то, как они мыли руки и какое было меню обеда. И когда вас слегка замутит от этих рассказов и вам захочется на свежий воздух, придет В. Шкловский и заявит, что они очень оригинальны, что на свежий воздух нельзя, что так и следует писать путешествия. И, только приглядевшись к автору «Гамбургского счета», вы увидите, что ему надоела эта «задняя» оригинальность не меньше, чем вам, и хвалит он потому, что он — леф поневоле, а сам прекрасно знает, как надо писать.

Мы можем отвлечься от специфических недостатков Родченки, тем более что у него есть все-таки кое-что от... «своеобразия» Матвея Лозинского, попавшего в Нью-Йорк [1]. Это не меняет дела. У других вагонных наблюдате-

[1] Из короленковского «Без языка»,— *примеч. А. Лежнева.*

лей, открывающих давно открытые Америки, сплошные общие места (прямые и обратные) и неуменье видеть ничего, кроме самих себя: весь мир для них — огромное зеркало, где отражаются их собственные особы. Это еще вопрос, где больше субъективизма: в путевых очерках и мемуарах или в беллетристике.

Остается газетная работа: «репортаж», фельетон. Я вовсе не считаю газетные жанры низшим родом литературы. Я полагаю, что их надо всячески культивировать и поднимать на все большую высоту. Но я никак не думаю, чтоб литература могла быть исчерпана фельетоном и репортажем. Правда, часто говорят не о просто репортаже, а о репортаже «высоком», то есть художественно квалифицированном, развернутом и пр. и пр. Но когда расширяют это понятие до таких пределов, то становится сомнительным, существует ли вообще принципиальная разница между «высоким» репортажем и беллетристикой, шире — между литературой с «выдумкой» и литературой без «выдумки»? Является ли «выдумка» каким-нибудь реальным барьером, границей? Ведь мы можем, собственно, говорить не о «выдумке», которая всегда неизбежна, а лишь о количестве «выдумки». И почему газетные жанры исключают возможность существования «беллетристических» жанров — остается непонятным.

Не более убедительны и ссылки на литературную эволюцию, которая будто бы с необходимостью ведет к вытеснению беллетристики «документальной прозой». Эта проза так же стара, как и беллетристика [1]. Как ни велики развитие и успех мемуарной и описательной литературы в наши дни, они не представляют собой чего-либо исключительного и неслыханного. Аналогию им мы наблюдаем неоднократно в течение XVIII и XIX веков. Достаточно назвать Стерна, Руссо («Исповедь»), Гёте («Dichtung und Wahrheit» «Путешествие в Италию», «Путешествие в Швейцарию»), Казанову, а у нас — путешествия Фонвизина, Карамзина, Радищева, достаточно вспомнить гигантскую и сразу доставшуюся популярность «Путевых картин» Гейне. Как сильно было увлечение мемуарами в прошлом столетии, показывают многочисленные подделки под них, особенно частые в 30-х годах, как, например, серия мнимых воспоминаний парижского палача Сансона. Причем нельзя даже сослаться на то, что эта литература являлась «боковой», непризнанной линией (в

[1] Я всюду беру этот термин как синоним литературы с «выдумкой».— *Примеч. А. Лежнева.*

то время как сейчас ее положение меняется и она становится основной формой). Почти все перечисленные произведения пользовались у современников большим успехом и отнюдь не считались ими каким-то «низким», внеэстетическим жанром. «Семейная хроника», «Фрегат «Паллада», «Путешествие в Арзрум», «Записки охотника», очерки Гл. Успенского скажут нам еще внятнее, что проза без «выдумки» получила и в прошлом достаточное признание. Это, конечно, все элементарные факты, известные не то что В. Шкловскому (он их знает лучше, чем кто-либо другой), а любому школьнику, и если приходится на них останавливаться, то только потому, что теоретики «документальной прозы» не хотят замечать всего, что может нарушить их схему литературной эволюции.

Мемуарная литература так развилась сейчас оттого, что мы переживаем эпоху войн и революций: есть что вспомнить и чему подвести итоги. Эпохи больших общественных потрясений неизбежно вызывают за собой волну воспоминаний. Но тут еще ничего специфического для литературной эволюции нет.

Газетный фельетон существует так долго, что успел давно уже врасти в литературу. Говорить о новизне этого жанра после Гейне, Берне, Рошфора и т. д.— смешно. Ни из чего не видно, что он в состоянии вытеснить беллетристику, а тем более, что это вытеснение началось. Формалисты сошлются на свой зоркий глаз, который им позволяет отличать наносные и побочные явления от основных и улавливать другим незаметные тенденции. Но это ведь не довод. Где гарантия, что глаза Шкловского и Третьякова действительно зорки, а не затуманены априорными положениями и групповым пристрастием?

Итак, нет никаких данных считать, что беллетристика обречена на гибель и газета убьет роман. Ничто не дает права третировать последний как какой-то пережиток буржуазной идеологии и считать его возрождение доказательством омещанивания литературы. Все разговоры о том, что «документальная проза» больше соответствует нашей эпохе, потребностям и мировоззрению пролетариата,— пустые фразы, догматические абстракции, высосанные из большого пальца в минуту теоретического восторга.

Пока что роман не только не убит, но пользуется таким успехом, какого у него давно уже не было. Это подтверждает опыт издательств, которые знают, что роман «пойдет» скорее и лучше, чем книга очерков, рассказов или повестей. Это доказывают данные дискуссий и споров

о литературе, предметом которых, а значит, и объектом максимального общественного внимания становятся преимущественно те или иные романы. Для формалистов и лефов этот успех получает объяснение в консерватизме и отсталости вкусов массового потребителя. Недалеко от них ушли и те, которые приписывают успех романа потребности в занимательном чтении. Читателю, говорят они, нужно интересное чтиво, а роман, в котором достаточно места для развертывания длинной и сложной интриги, пригоден в качестве чтива больше, чем какой-либо другой род произведений. Но так можно объяснить (да и то отчасти) только популярность романа переводного. Русский же как раз всего чаще лишен сложного и занимательного сюжета,— тот, кто ищет «чтива», будет его (романа) избегать. Ясно, что причина лежит не в занимательности, а в чем-то другом.

Читатель берет роман потому, что он ищет в нем того «синтетического», «обобщенного» изображения действительности, над которым так издеваются формалисты. И в той мере, в какой он находит искомое, русский роман вытесняет переводную литературу. Но так как эта мера не очень велика, так как «синтез» у нас пока еще недостаточно ярок, то и рост советской литературы отражается на изменении читательского выбора менее заметно, чем можно было бы ожидать,— и уменьшение спроса на «иностранщину» объясняется больше насыщенностью рынка переводами, чем нашими достижениями. Внутри советской литературы роман добился значительных успехов и завоевал внимание читателя. Но вовне, по отношению к переводному «чтиву», успехи его гораздо скромнее (как и всей нашей художественной продукции). Это было бы не так еще плохо, если бы переводная литература стояла на большой высоте. Но на деле она состоит на три четверти из материала для «легкого чтения» (я уже не говорю об отвратительном качестве переводов). Как ни много недостатков в советской литературе, но она все-таки гораздо серьезнее переводной.

Роман, конечно, не является гарантией от бытовизма. Можно назвать не одно «широкое полотно», где этот «бытовизм» дает пышные всходы: вспомним, например, такую типично бытовистическую вещь, как «Колокола» Евдокимова. Но все-таки, взятый в целом, роман развивается не в сторону ограниченного натурализма. Тенденция его роста иная, и ее-то я имел в виду, когда говорил о начинающемся преодолении бытовизма. Это —

Наш роман очень неоднороден по своему характеру. С одной стороны, мы имеем роман приключенческий, который усиленно насаждают А. Толстой («Аэлита», «Гиперболоид инженера Гарина»), М. Шагинян («Месс-Менд», «Лори-Лен»), Лавренев («Крушение республики Итль»), Никулин, Заяицкий и много других и который плохо принимается на скупой русской почве. Помимо собственно приключенческого в эту рубрику входит и роман фантастический (А. Толстой), и авантюрно-сатирический (Лавренев). «Социальная установка» в такого рода произведениях очень элементарна и обычно приклеивается к ним как ярлык к товару. Ее правильнее было бы назвать тенденцией. Удельный вес приключенческой литературы у нас (по справедливости) невелик, а потребность в ней с большим успехом удовлетворяют переводные романы, которые хотя и не так «идеологически выдержаны», зато написаны гораздо ловчее и занимательнее.

С другой стороны, чрезвычайно развит роман бытовой. Я уже указывал, как часто изображение быта переходит в бытовизм (хотя одно вовсе не обязательно обусловливает другое). Мы можем встретить наряду с чисто бытовистическими произведениями, лишенными какой-либо обобщающей мысли, и такие, где дана широкая социальная перспектива и где тем не менее бытовой материал свален сырыми, необработанными грудами, получает самодовлеющую ценность и заслоняет основные контуры целого. Никифоров, А. Караваева, Чумандрин, Панферов дают не один пример такого противоречия. Можно даже сказать, что это противоречие между широтой замысла и мелконатуралистическим стилем выполнения характерно для молодой пролетарской прозы (в лице ее «середняка»). Причем нет необходимости, чтобы бытовой материал находился непременно в виде «сырья». Он бывает иногда очень тщательно обработан, по крайней мере с поверхности (бытовые словечки, виртуозный блатной жаргон и пр., чем любят особенно щеголять молодые писатели из ЛАППа), и тогда мелконатуралистический стиль выступает еще более отчетливо. Дисгармония, о которой я говорю, не случайна. Она обусловлена положением пролетарского писателя. Она результат несоответствия между большим «содержанием», ищущим выхода, и слабостью художественной культуры, слабостью, отягчаемой цепкостью народнической, «русско-богатской», передвижнической традиции.

Между обоими этими крайними видами романа — приключенческим и бытовым — расположен ряд промежуточных. Некоторые из них, интересные сами по себе, не имеют у нас большого значения. Таков роман эксцентрический, в котором переплелись элементы натурализма и гротеска, быта и чистой игры формами (В. Каверин). Он идет от того увлечения формализмом, которое было характерно для известных писательских групп лет 6—7 назад («Серапионовы братья») и сопровождало формализм литературно-исследовательский. В слабой его «нагрузке» социальным содержанием и заключается причина незначительности роли, которую он играет в литературе.

Несколько сродни ему роман с разорванной конструкцией, или динамический. Его развитие относится также скорее к прошлому, к периоду 1921—1924 годов. Образцом его может служить «Голый год» Пильняка. В настоящее время традицию «динамической» [1] прозы продолжает один Арт. Веселый. Помимо чисто формальных особенностей (разорванность композиции, перебивание одного сюжетного плана другим или полная бессюжетность — а иногда и «безгеройность», лирико-медитативная нагрузка, вставки в текст приказов, объявлений, заговоров и проч., играющих роль цветных пятен, что, в связи с преобладанием сказа, приближает эту прозу к орнаментальной, образцы которой у раннего Вс. Иванова) — помимо формальных особенностей ее отличает тематика (гражданская война), склонность к изображению революционной стихии и отсутствие психологизма. Ее романтически окрашенный пафос, своеобразно соединявшийся с резким натурализмом, ее лирическое напряжение, даже недостатки ее конструкции были естественны и оправданны в свое время. Но для новых тем, для новых задач она оказалась неподходящей. За ее скорым расцветом следует ее быстрое увядание.

Те же новые потребности, которые вызвали упадок «динамической» прозы, обусловили развитие социально-психологического романа. Обозначилась новая область вопросов, потребовавших художественного разрешения. Перестройка быта, семьи, отношений между полами, перестройка личности, формирование нового человека — словом, проблемы культурной революции — вот что, наряду с изображением строительства, классовых отношений

---

[1] Собственно, называть ее «динамической» не совсем точно, так как «динамизирована» в ней только фраза, а динамика действия выражена довольно слабо.— *Примеч. А. Лежнева.*

внутри деревни и города, выдвинулось на первое место и заняло внимание писателя. Темы гражданской войны перестали доминировать. Ясно, что с романтически-субъективными методами «разорванной» прозы уже нельзя было подойти к новому материалу.

Если показ новых классовых отношений, строительства и так далее вел естественно к широко развернутому реалистическому роману, недоразвившейся формой которого является роман бытовистический, а зрелой — социально-бытовой [1], то изображение «перековки» человека в процессе революции вызвало с такой же необходимостью появление романа социально-психологического.

Это — тот «жанр» романа, который сейчас успешнее всего развивается и становится центральным. Личность здесь берется не как изолированная особь, а как представительница определенной общественной группы, детерминированная в своих чувствах и мыслях средой, воспитанием, положением в производстве и т. д. Подчеркивание социального момента характерно и для Фадеева («Разгром»), и для Олеши («Зависть»), и для Леонова («Вор»), и для Федина («Братья»), и для Бахметьева («Преступление Мартына») и для В. Кина («По ту сторону»), и для Либединского («Комиссары»), несмотря на все различия — художественные и идеологические, какие существуют между этими писателями. В наиболее отчетливом, обнаженном виде (у Фадеева, Олеши, Бахметьева) смысл этого романа проступает как раскрытие общественной ценности того или иного социально-психологического типа, пригодности его для дела революции.

Поворот литературы в сторону вопросов «перековки» личности вызвал проливной дождь разговоров о «живом», «новом», «гармоническом» и так далее человеке. Эти разговоры послужили, в свою очередь, причиной многочисленных недоразумений. В самом деле, кто сей «новый» человек? Недоумения были тем более законны, что высказывания о «новом» человеке делались иногда в очень странной форме и по самым неожиданным поводам. Так, Ермилов заговорил о нем в связи с «Вором» Леонова. Не надо вовсе отрицательно относиться к этому роману талантливого писателя, чтобы видеть, что он (роман) не дает ни малейшего основания для таких разговоров. Герой его, Митька Векшин, новая вариация образа «благородного разбойни-

---

Первый тип у нас пока преобладает, но такие вещи, как «Цемент» Ф. Гладкова, приближаются уже ко второму.— *Примеч. А. Лежнева.*

ка», не может найти себе места в жизни (а потому и опускается «на дно»). Это — лишний человек. А лишнего человека никак нельзя назвать ни «новым» (и исторически, и как литературный тип он достаточно стар), ни гармоническим (смятенный, не сведший концов с концами, он весь — воплощенный разлад). Правда, Ермилов не употребляет этих определений и говорит лишь о «живом». Но «живой» человек для него значит не только «верный действительности», «конкретный» (в противном случае этот лозунг был бы бессодержательным — и прав бы оказался недавно слышанный мною на одном из диспутов оратор из публики, который спросил: «А кто говорит, что надо изображать мертвого человека?»), он — синоним центральной фигуры современности. Недаром ведь и сам Ермилов утверждает, что «Вор» Леонова в фокусе современности, в том пункте, где сходятся ее пути. А это дает нам право думать, что «живой», «новый», «гармонический» у него являются разными обозначениями одного и того же понятия, и Митька — выходит — держит экзамен на стержневой тип наших дней. Хорош кандидат в герои революционной эпохи!

Так же попадает пальцем в небо Ермилов, когда героя эпохи усматривает в Андрее Бабичеве из «Зависти» Олеши. Как и всё произведение Олеши, Бабичев двойственен. В нем свойства строителя переплелись с чертами мещанина. Он увлекается своим делом, он отдает ему все время и энергию, но он вместе с тем ограничен, высокомерен и груб по отношению к Кавалерову, которого он подбирает из неоправданной прихоти, барского чудачества и которого потом не замечает, игнорирует, уничтожает презрением и выбрасывает, как вещь. Недаром за Бабичевым стоит его приемыш, упрощенный человек, ориентирующийся на машину. Недаром заставляет нас автор смотреть на своего делового героя сквозь призму восприятия Кавалерова, выискивающего в нем и освещающего тройным светом малейшую черту обывательщины. Двойственный план романа проступает в этом особенно наглядно. С первого взгляда — апология нового практика-строителя. Вглядитесь пристальнее — и вы увидите другое: Кавалеров и Бабичев — как два полюса мещанства. Один — «человек из подполья». Другой — американизирующийся делец.

«Гармонический человек» обозначает как будто — у тех, кто вводит сейчас этот термин,— не всесторонне развитую личность (ее еще не может выдвинуть наше боевое,

переходное время), а человека, у которого слово и дело, мысль, чувство и воля находятся в согласии между собой.

Конечно, в таком смысле гармоничен (или должен быть гармоничен) всякий борец, революционер, человек одного устремления — словом, тот, кого обыватель называет «фанатиком». Это необходимо, но недостаточно. Гармоническим человеком может быть и фашист. Но такой лозунг не только неопределен. Он обладает и другим недостатком.

«Левые» напостовцы правильно указывали, что, когда говорят о «гармоническом человеке», обычно имеют в виду «перековку» личности дисгармонической, то есть такой, у которой слово и дело, мысль и воля находятся в разладе. Но подобный разлад, утверждали они, характерен для интеллигента — и очень малотипичен для рабочего. Завязывая узел романа на таком конфликте, выдвигая на первое место, наши пролетписатели делают тем самым интеллигента центральной фигурой литературы.

Это не совсем верно. Конечно, и пролетарий не избавлен от необходимости переделывать самого себя, свою «природу» — и тут для него работы не меньше, чем для интеллигента. Правда, его «самоперевоспитывание» идет по другой линии. Он должен преодолеть не гамлетовский разлад с самим собой, а негодные бытовые навыки, бескультурье, пьянку, нетоварищеское отношение к женщине и т. д. Но внутренний конфликт, конфликт между чувством и мыслью, может быть и здесь (например, вследствие разрушения традиционной семейной и половой морали или у отсталого рабочего на почве религии). В известной степени даже такой конфликт характерен для роста личности, сопровождающего культурный подъем рабочего класса.

Но у нас чаще берут не растущую — гамлетизирующую личность. Личность, находящуюся в состоянии неустойчивого равновесия, личность с «изначально» противоречивыми стремлениями, причем эти неустойчивость и противоречивость взяты порой как биологическая данность (например, в «Преступлении Мартына» Бахметьева). Человек не «растет», а просто ищет равновесия, старается устроить свое душевное хозяйство. Тут «левые» напостовцы оказываются правы. Если будет рискованно и несправедливо утверждать, что подобные конфликты, подобные состояния характерны для интеллигенции в целом, то во всяком случае ясно, что они присущи человеку с гипертрофиро-

ванным интеллектом, что, конечно, чаще встречается среди интеллигенции.

Но «левые» напостовцы ошибаются, когда лозунгу «гармонического человека» противопоставляют голый бытовизм, цеховое стремление замкнуться в пределы фабрично-заводского быта, когда требуют, чтоб рабочего рисовали попроще, без разных психологических «тонкостей», которые будто бы ему чужды. Это уж совсем какой-то не то народнический, не то барский взгляд. «Правые» вапповцы могли своим оппонентам слева ответить с полным основанием, что пролетарий вовсе не так прост, каким он им представляется. Как этот аргумент ни элементарен, он попадает в цель.

Лозунг «психологизма», принятый нашей литературой (по крайней мере, в принципе), сделавшийся почти общим местом, стал в последнее время опять подвергаться нападкам. Самый термин кажется многим слишком скомпрометированным в прошлом, слишком связанным с «модернизмом» 90—900-х годов, с неврастеническим самоанализом, с уходом в себя, в свой изолированный внутренний мирок, с тяготением к болезненному, к психопатологии. В лучшем случае, он ничего не говорит, так как чересчур расплывчат, в худшем — обозначает возврат к «старине» декаданса.

Это не совсем так. Всякий лозунг будет неопределенным, если его брать вне конкретной обстановки. Мы видели это только что на примере показа «живого человека». Если взять это требование абстрактно, оно лишено всякого содержания («а кто за мертвого человека?»). Но оно получает свой смысл, когда мы вспомним, что оно выдвинуто в противовес элементарной агитке и отрицанию той функции искусства, которая заключается в воспроизведении жизни, что оно возникло из потребности «зафиксировать» и продумать стержневую фигуру эпохи культурной революции. То же и с «психологизмом». Он — необходимое следствие показа «живого» человека. Дать его во всей полноте и сложности, сделать его убедительным можно только с помощью психологического углубления, «изнутри». «Психологизм» знаменует собой отход не только от упрощенчества агитки, но и от самодовлеющего формального мастерства, от самоцельного эксцентризма. Впрочем, «Зависть» Олеши показывает, что нет необходимости отбрасывать эксцентризм целиком. Она является прекрасным примером сочетания элементов романа эксцентрического и психологического. Быть может, правильнее даже

будет сказать, что это — эксцентрический роман, наполненный реальным социально-психологическим содержанием.

А что до того, что психологизм скомпрометирован, то ведь нет почти ни одного литературного лозунга, ни одного направления, которые хоть как-нибудь, хоть однажды в истории не были бы «скомпрометированы», то есть не пережили бы упадка, деградации, опошления. Это не мешает им возродиться в новых условиях — и уже, конечно, в иной, новой форме,— а нам говорить о них как об определенных литературных категориях. Считал же Плеханов возможным утверждать, что искусство пролетариата будет своеобразным соединением реализма с романтизмом.

«Модерн» нам не застил глаза. У нас есть другие примеры: от Шекспира до Мопассана. Линию психологического романа вовсе не обязательно вести от декаданса или даже от Достоевского. Ее исходной точкой может быть и Толстой, давший образец здорового, полнокровного искусства. Реалистическая литература без психологизма невозможна сейчас как большая литература. Она свелась бы к поверхностному натурализму, к копированию, к собиранию бытовых деталей. И, быть может, в первую очередь психологизм нужен нам как защита от мелкого искусства, как средство к его преодолению.

Вот почему тяга к психологизму, вот почему возрождение романа как романа социально-психологического является вовсе не признаком упадка, но, наоборот, фактом чрезвычайно положительным. Смешно упрекать в омещанивании литературу тогда, когда она старается обнаружить глубокие социальные корни поведения человека, основу бытовых навыков и нравов, когда она берет проблемы большого общественного значения, то есть когда она дальше всего уходит от мещанства, с его поверхностно-идеалистическим взглядом на искусство. Именно в той мере, в какой она вступает на почву материалистической психологии, она и движется вперед.

Но я этим вовсе не хочу сказать, будто у нас в отношении «психологизма» все благополучно. Тут существуют такие тенденции, которые при дальнейшем развитии могут стать опасными. Я имею в виду тот упор на подсознательное и биологическое, который замечается, например, в последних работах Вс. Иванова. Происхождение этого «уклона» понятно и естественно. Он является реакцией на господство рационализма в литературе — как в теории, так и в практике, в области художественного творчества.

Не так давно этот рационализм возвел в принцип Фриче, которому мы, кстати сказать, обязаны также изобретением двух замечательных методов — метода сплошного пересказывания, основательно забытого нами с 3-го класса гимназии, но почти универсального, и анкетного метода; первый заменяет анализ, второй — оценку (Сидоров... родился тогда то член ВАППа: «превосходно! какая сила, какая выдержанность! как смело бичуется половая распущенность некоторых слоев нашей молодежи светлые образы пролетарских Ромео и Джульетт» и т. д. Петров вне групп, попутчик — поднятый указательный перст: «вы не знаете современности... вы клевещете на молодежь ...») Схематический человек рационалистов совершенно лишен богатой сферы подсознательного. Как бы в противовес этому, Вс. Иванов показывает нам человека, погруженного в подсознательное целиком, захлебнувшегося в нем. Всякое противодействие имеет тенденцию перейти границу необходимого. Поэтому крайности «психологизма» Вс. Иванова не представляли бы большой беды и могли бы рассматриваться как «издержки» творческого развития, как зигзаги, неизбежные при отыскивании художником новых путей, если б этот писатель, один из самых ярких и оригинальных в современной литературе, не «застрял» на них так долго.

Мотивы поступков его героев неясны, смутны. И они сами и читатель как бы бродят в потемках. Последней причиной их действий является темная биологическая сила, толкающая их помимо их воли, животные, полуосознанные инстинкты. Но, оставляя только физиологические, а иногда и патологические побуждения, выбрасывая почти всю область социальных воздействий, главным образом и определяющих поведение человека, Вс. Иванов тем самым совершает подмену материалистической психологии (образцы которой он дал в «Партизанах» и «Бронепоезде») — идеалистической.

Уход в «биологическое» неизбежно отрывает художника от современности, притупляет его интерес и чуткость к тому, что совершается в общественной жизни. Надо признать, что такие отходы в сторону (место «биологии» здесь может занять «общечеловеческое» — это дела не меняет) не так уж случайны. С ними надо сопоставить еще вот какое обстоятельство. Выше я указывал, что реалистическое искусство может сохраниться как большое искусство только при условии углубления психологической трактовки. Строго говоря, это не совсем верно. Есть и дру-

гой путь (правда, не исключающий первый, а дополняющий его), но он у нас едва только намечен. Это — путь сатиры.

Вряд ли следует напоминать, как нужна нам сатира. При развертывании самокритики во всей стране может ли литература остаться безучастной? Сколько тем ждет жала насмешки: от бюрократизма до мещанства, бытовой некультурности, антисемитизма. Между тем у нас почти отсутствует не только советская сатира, но даже советская комедия. Их место занимает беззубая юмористика, не умеющая кусать, «смешные» рассказы о счетоводах, способствующие пищеварению. А когда писатель берется за «колючую» тему, злободневную и горячую, она в его руках очень быстро остывает, ее острота исчезает, растворяясь в лирически-торжественном стиле, в наигранном, книжном пафосе, холодном и риторическом, во всяческих красивостях и «общечеловеческих» благородствах. Получается нечто пышное, но общее, неопределенное, лишенное энергии, злости, ударности. И если б не газетный фельетон, если б не частый огонь, открываемый со столбцов «листков Р.К.И.», «Каленым пером», «Невзирая на лица», то можно было бы считать сатирически боевой элемент в нашей литературе почти угасшим. Газетный фельетон выполняет громадную общественную роль, он необходим, но это не снимает с «большой» литературы обязанности участвовать самой в борьбе.

Чем же объясняется слабость сатиры? Тут много причин,— одна из них — начинающееся ожирение некоторых слоев литературы. У отдельных писателей теряется подвижность и быстрота реакции на явления окружающей действительности. Они становятся понемногу все равнодушнее и нечувствительнее к «раздражениям», исходящим от общественной жизни. У них возникает склонность к академическим темам или, что еще хуже, к академической трактовке тем актуальных. И на этом своем академическом Олимпе они восседают как некие отяжелевшие боги (и растущее брюшко намечается под их классическими одеждами) и спокойно и — главное — «мудро» наблюдают копошащуюся где-то глубоко внизу людскую суету. Они не презирают современность. Они настроены по отношению к ней даже благожелательно. Они хотели бы, чтоб все шло гладко и хорошо. Но они не станут себе портить кровь, если случатся какие-нибудь затруднения. Пусть там волнуются и дерутся без них. Они поглядят со стороны.

Я знаю, что таких писателей — единицы, что они вовсе

не составляют правила. Еще бы! Наша литература молодая и крепкая, и не оттуда пришли ее кадры, где равнодушие считается хорошим тоном. Но достаточно того, что есть единицы, чтобы забить тревогу. У нас начинает образовываться тип получателей гонораров. А это куда хуже всякой явной правой опасности. И пусть условия нашей действительности не позволят этому типу развиться в полной мере и вырасти в господствующую фигуру, он требует самого жесткого отпора. Лучше какая угодно литература, лучше примитив и беспомощность, лучше агитка и бытовизм, чем литература самодовольных и равнодушных спецов.

ПИСАТЕЛЬ И КРИТИКА

Общеизвестно, что в отношениях этих двух сторон не все благополучно. Ругают критику почти все авторы, без различия направлений. Но в особенности достается ей со стороны части пролетарских и крестьянских писателей, считающих, что они несправедливо оттираются критикой, поднимающей на щит одних «попутчиков». Это настроение недовольства было особенно распространено года 2—3 назад, в эпоху наибольших успехов «попутнической» литературы. Какую резкую форму оно принимало, можно видеть из следующей выдержки:

«У нас нет марксистской критики. Нельзя же, в самом деле, все то, что печатается на страницах наших журналов, этот крикливый разнобой, путаницу и ералаш, принимать за марксистскую критику. Каждый болтает как ему вздумается, подголосит друг другу, каждый день противоречит себе и громоздит Пелион на Оссу... Даже после опубликования резолюций партии отдельные критики продолжают настойчиво отсылать всякого, кто имеет несчастье именоваться «пролетписателем», брать уроки «культуры» у «попутчиков» (очевидно, у наших юнцов), ибо у них, видите ли, были «папаши и мамаши». Интересно было бы узнать, у кого из нашей так называемой «попутнической» молодежи были эти необыкновенные «папаши и мамаши», которые несли на своих плечах все это «старое культурное наследство»? (Пильняк? Бабель? Вс. Иванов? Леонов? Сейфуллина? Даже и к ней учиться посылают, серьезно!) Подумайте, какой пассаж. Учиться надо — да! Много, не щадя сил, учиться. Но у кого? Конечно, на первоисточниках — на нашей классической литературе».

Эти слова принадлежат Ф. Гладкову. С тех пор острота

конфликта (между пролетписателями и критикой) несколько сгладилась. Но самый конфликт не разрешился и продолжает до сих пор торчать костью в горле литературы. По существу, конечно, Гладков неправ. Если в нашей марксистской критике разнобой и борьба мнений, то это не потому, что она несостоятельна, а потому, что она молода и только нащупывает свои пути. Неправ он и относительно попутчиков. В среднем они обладают большей художественной культурой, и кое-чему, в особенности в области формы, у них не мешает поучиться, что, впрочем, пролетписатели делают и без советов критики. Нельзя отрицать сильнейшего влияния на пролетарскую литературу Маяковского, Тихонова, Пильняка, Вс. Иванова, А. Белого. Точно так же не следует выставлять как аргумент против критиков необходимость учиться у классиков, потому что это положение выставлено как раз теми, против которых направлены слова Гладкова. Но логическая неправота не решает еще вопроса. Было, очевидно, что-то такое вне логики и даже, может быть, вне фактов, что как будто оправдало выступления Гладкова. В чем-то таком критика оказалась неправой перед пролетписателями. Надо поискать, в чем именно.

Мне трудно быть объективным в этом споре, но все же я хотел бы сказать два слова в защиту критики. Ругать критиков — литературная традиция. Это стало таким же привычным явлением, как перемена погоды, как дождь, снег, ветер. Дождем не возмущаются, с дождем не спорят. Дождь принимают как факт.

Но надо сохранять чувство перспективы. Когда нам говорят, что нынешняя критика плоха, что ей далеко до Белинских и Тэнов, мы отвечаем: да, Белинских и Тэнов сейчас нет. Но ведь Белинскому соответствовал Пушкин и Гоголь, Тэну — Флобер и Золя. Каждая литература имеет ту критику, которую она заслуживает. И если критика принимает вас как факт, то примите ее как факт и вы.

Я бы не хотел быть неправильно понятым. Я не ставлю вопрос в плоскости морали. Я говорю только о соответствии. Литература и критика определенной эпохи вырастают из одних корней — и в этом смысле «заслуживают» друг друга. Достоинство и недостатки одной отвечают достоинствам и недостаткам другой. Они созданы одинаковой обстановкой, одинаковыми настроениями. Просветительской критике 60—70-х годов соответствовала полупублицистическая литература писателей-народников. Им-

прессионистски-эстетская критика символистов естественно вытекала из их субъективного, далекого от общественности, замкнутого в личное искусства. Бывают времена, когда главная масса интеллектуальных сил направляется мимо искусства — непосредственно в общественную борьбу. Тогда и литература и критика — в равной степени — ослабевают или не достигают того уровня, который вызывался бы высотой развития и запросами эпохи. И характер и уровень критики и литературы в каждую эпоху приблизительно соответствуют друг другу.

Я этим вовсе не оправдываю нашу критику. Она бывает подчас и безграмотной и казенной. Но я требую справедливости. Если есть Малашкин, почему бы не быть Зонину? Если «фукцирует» Лузгин, отчего бы не подвизаться Ермилову? Вы возразите, что казенная и «сопливенькая» критика приносит больше вреда, чем аналогичная литература, потому что она делает казенщину правилом, а сопливость возводит в закон? Вы скажете, что промахи промахам рознь, что нельзя же называть англичанина Киплинга представителем молодой американской буржуазии и строить на этом открытии целую теорию, как делает Ермилов, или, подобно Зонину, писать (в статье к 75-летию со дня смерти Гоголя) о «майоре Поприщине», путая героев «Носа» и «Записок сумасшедшего», а Леопарди причислять к французским романтикам? Что такие «ошибки» дискредитируют не только данных критиков, но и самое критику, от имени которой могут безнаказанно выступать подобные «ученые мужи»? Не стану с вами спорить, но хочу склонить вас к снисходительности.

Вас возмущают эти грубые ошибки? Не судите так строго. Люди, которые их делают, не имеют времени заниматься тем, что составляет их прямую обязанность. Они не критики, а «вожди». Они не читают, а перелистывают. Они не пишут, а диктуют. Они диктуют в промежутке между двумя вапповскими заседаниями, где они истощают свою изобретательность в хитроумных дипломатических комбинациях. Они диктуют в порыве вдохновения, а вдохновение не поддается контролю. Где тут проверить, что написано у Гоголя, которого они читали в детстве, и в какой из англосаксонских стран родился и работал Киплинг?

Вы негодуете, что эти люди называют себя «скромными подмастерьями» и учениками Белинского? Вы думаете, что звание «скромного подмастерья» предполагает, по крайней мере, два условия: скромность и самый факт обучения

мастерству — и спрашиваете, как же назвать хвастуна, не знающего своего дела и не желающего ему учиться? Отвожу ваш вопрос, как риторический. Вы, кажется, подозреваете, что, говоря о Белинском, они намекают на гениальный теоретический ум «неистового Виссариона», на его художественную чуткость, перешедшую по наследству к ним? Успокойтесь.

Они называют себя последователями Белинского только потому, что слышали, будто Белинский был «недоучкой». В этом смысле их генеалогия чрезвычайно богата, и они лишь из пресловутой своей скромности ограничиваются упоминаниями Белинского. Они продолжатели и Айхенвальда, поскольку у них отсутствует твердый метод и система. Они духовные дети Скабичевского, так как понимают в литературе так же мало, как и он. Их ученичество безгранично. Они, как трудолюбивые пчелы, собирают недостатки всех критиков, не обременяя себя их достижениями.

Но вы снова спрашиваете: какой смысл заниматься литературной критикой людям, не обладающим ни соответственными знаниями, ни теоретическим умом, ни художественным чутьем и любовью к литературе, когда есть другие ремесла, требующие меньшего стажа и более подходящие к их склонностям? Я вам отвечу: это их дело. Почему бы и не быть случайным людям в критике, когда их столько в литературе? Надо быть снисходительнее. Ермилов волен попадать пальцем в небо. Он может сделать Киплинга не то что американцем, а папуасом. К чему отнимать у человека право на безграмотность, которого он так настойчиво добивается?

Конечно, главная беда не в безграмотности, а в казенщине. Справка в энциклопедическом словаре избавила бы Ермилова от его ошибки. Но есть ли такое средство, которое заставило бы схематика и упрощенца понимать литературу и видеть в ней живое дело? Впрочем, это еще полбеды, когда перед нами схематик, то есть человек принципов, хотя и однобоких. Но ведь чаще приходится иметь дело с «групповым» дипломатом, меняющим свои взгляды в зависимости от литературной погоды. А такой неисправим.

Как ни плохи Ермиловы, но дискредитировать критику в целом они не в состоянии, как не могут дискредитировать литературу десятки серых и безвкусных авторов, выбрасы-

вающих с большим усердием и быстротой свои произведения на рынок. Такие всегда имелись и долго еще будут существовать. Но наша критика не исчерпывается Ермиловыми, а наша литература Малашкиными и Лузгиными. В ней много молодых и свежих сил. Ее возможности больше ее настоящего. Такая литература справится со всеми препятствиями, лежащими на ее пути, полном обломками прошлого и мусором кружковых распрей, со всеми болезнями, сопровождающими ее рост: с казенщиной, с мелким бытописательством, с эстетским утилитаризмом, с самодовольной ограниченностью «спецовства».

О СОВРЕМЕННОЙ КРИТИКЕ

Современной критикой недовольны. «У нас ее нет. Нельзя же, в самом деле, все то, что печатается на страницах наших журналов, этот крикливый разнобой, путаницу и ералаш, принимать за марксистскую критику. Каждый болтает что ему вздумается, подголосит друг другу, каждый день противоречит себе и громоздит Пелион на Оссу» (Ф. Гладков). «Мы можем пожалеть, что у нас нет своего неистового Виссариона, что у нас нет даже посредственного критика, который хотя бы беспристрастием заставил нас его уважать» (П. Яровой). Гладкову и Яровому вторит Якубовский, доказывающий, что современные критики лишены надлежащей объективности и «попадают пальцем в зенит» [1]

Справедливо ли это недовольство? На этот вопрос нельзя ответить односложно «да» или «нет». Присмотримся к делу ближе.

Прежде всего, кто недоволен? Недовольны, главным образом, писатели. Приведенные выше суждения Гладкова, Якубовского и Ярового не являются случайными высказываниями, но представляют собой выражение действительного недовольства писательской среды критикой, недовольства широко распространенного, но не всегда прорывающегося в печать, а гораздо чаще находящего себе выход в диспутах, редакционных беседах, дружеских разговорах. Но писатели — не однородное целое. Среди них можно различить несколько групп. Каждая из групп имеет свои принципы недовольства. Тут действительно можно сказать, что когда двое говорят одно и то же — это не одно и то же. Деление на пролетарских писателей и «попутчиков» многим набило оскомину. Оно и в самом деле производится слишком топорно и упрощенно. Но оно опирается на действительные различия, и мы будем поэтому его придерживаться. Чем же недовольны пролетписатели и наиболее близкие к ним (хотя бы организационно) группы? «Критика помогает редакторам и издательствам затирать рабоче-крестьянских писателей» (П. Яровой). «Даже после опубликования резолюции партии отдельные критики продолжают... отсылать всякого, кто имеет несчастье име-

---

[1] Статья «Сейфуллина и ее критика». (Имеется в виду статья Г. Якубовского «Сочинения Л. Сейфуллиной и критика» в журнале «Новый мир», 1925, № 10,— *Состав.*).

новаться «пролетписателем», брать уроки «культуры» у «попутчиков» (очевидно, у наших юнцов), ибо у них, видите ли, были «папаши и мамаши». Интересно было бы узнать, у кого это из нашей так называемой «попутнической» молодежи были эти необыкновенные «папаши и мамаши», которые несли на своих плечах все это «старое культурное наследство»? (Пильняк? Бабель? Вс. Иванов? Леонов? Сейфуллина? Даже и к ней учиться посылают, серьезно!)» (Ф. Гладков).

Итак, критику обвиняют в двух грехах: во-первых, она затирает пролетарских писателей; во-вторых, она переоценивает «попутчиков», ставя их как пример, как образец для пролетписателей. Верно ли это? Соответствуют ли обвинения действительности?

Нет, не соответствуют, по крайней мере в первой своей части. Нельзя всерьез — а не в порыве полемического увлечения — говорить о затирании у нас пролетарских писателей. Прежде всего этот упрек неприменим — с чем должен будет согласиться и Яровой — к той части критики, которая считает, что пролетарская литература уже сейчас обогнала — и не только в смысле идейного содержания, но и художественном отношении — всяких «попутчиков» и «непопутчиков». Представителями этого лагеря «попутчики» рассматриваются как более или менее искусно замаскированные враги, ценность и нужность произведений которых находится под большим знаком вопроса. Наоборот, всякое произведение пролетарского писателя объемом свыше 3-х листов объявляется большим полотном, крупным достижением и т. д. Можно быть разного мнения о целесообразности этой тактики — я лично думаю, что такой взгляд на «попутчиков» неверен, а переоценка собственных сил, самолюбование и взаимная лесть могут только повредить молодому, в большинстве — пролетарскому писателю, но, во всяком случае, она меньше всего дает поводов говорить о затирании. Умалчивая об этой части критики, Яровой и те, кто с ним, дают основание предполагать, что они ее считают или недостаточно влиятельной (что противоречило бы действительности), или недостаточно компетентной. Все их упреки, все их полемические стрелы направлены, очевидно, в другую сторону, в тот лагерь, который принято связывать с именем т. Воронского. Но заслужил ли он их?

Оставим в стороне отдельные ошибки и недоразумения. Они неизбежны во всякой работе. Но можно с уверенностью сказать, что ни одно выдающееся произведение

пролетлитературы, начиная с «Недели» Либединского и кончая «Цементом» Гладкова, не было «затерто» критикой. Внимательное отношение к писателю вовсе не означает, что надо без разбора печатать всякое его произведение. Критик или редактор имеют дело с двумя сторонами: писателем и читателем. Их интересы иногда вступают в конфликт — и тогда критик-редактор становится на сторону читателя. Он это обязан делать. Литература не инвалидный дом.

Но пролетписателя отправляют на выучку к «попутчику». Это ли не оскорбление?.. Поставим проблему конкретнее. Когда говорят об учебе, имеют в виду не Гладковых, не сложившихся писателей, но молодежь, только складывающуюся. «Кому у кого учиться: пролетписателям у «попутчиков» или наоборот». Нельзя ставить вопрос так отвлеченно. Учиться можно и пролетписателям у «попутчиков» и «попутчикам» у пролетписателей. Надо только конкретизировать, уяснить себе: о каком пролетписателе идет речь, о каком «попутчике» и чему каждый из них может выучиться у другого. В среднем можно считать, что «попутчик» обладает большей художественной культурностью, чем пролетписатель, а последний превосходит его степенью политической грамотности, широтой общественного кругозора, активностью. Это предопределяет характер и направление их влияния друг на друга. Конечно, далеко не каждый «попутчик» в состоянии что-нибудь дать. Имеются в виду наиболее культурные из них, лучшие мастера. Конечно, не всякого пролетписателя следует посылать в эту школу. Речь идет о молодежи, проходящей стаж ученичества. И, разумеется, никто не советует заменить «попутчиками» классиков, как это представляется Гладкову. Разумеется, у классиков следует учиться. Об этом первыми заговорили именно те самые критики, на которых обрушилась писательская гроза. Но нельзя учиться у одних классиков. Это значит отстать от развития литературы и ее техники, добровольно отказаться от ее новейших достижений, в которых ведь встречается и кое-что ценное.

Учебу не следует представлять себе как простое подражание. Дело заключается не в копировании чужих приемов, а, скорее, в общем культурном обогащении. Не надо и преувеличивать роль критики. Читают «попутчиков» и заимствуют у них не потому, что так советует критика, а независимо от ее советов. Критика ли заставила Безыменского учиться у Маяковского, Обрадовича, у Тихонова?

Она может лишь, в лучшем случае, внести в это дело больше сознательности, целесообразности — и она старается это делать.

Критикой недовольны не только пролетписатели. Недовольны ею и «попутчики». Но по другой причине. Их задевает, их оскорбляет ее «командирский» тон, разносы писателей за идеологические грехи. Им кажется, что критик приказывает писателю писать именно так, а не иначе, что он заставляет его приспосабливаться, подлаживаться. Критик им представляется в виде сердитого дяди с указкой. Понимает такой дядя в литературе очень немного, но некая власть ему дана, и тон его нравоучителен и строг.

Это недовольство, эти упреки направлены, конечно, по адресу марксистской критики. Поскольку они имеют в виду всю марксистскую критику, они несправедливы. Да, социальный заказ есть, но его диктует писателю не критик, а окружающая действительность, жизнь. Ее толчки писатель ощущает как щелчки критики. Именно марксисты, которые знают, что художественное творчество социально обусловлено, что писатель является продуктом определенной общественно-исторической среды, что изменение его психики — длительный процесс, меньше всего ожидают от писателя мгновенного перевоплощения, молниеносного превращения из Савла в Павлы. Но при всем том нельзя отрицать, что обвинения, подобные вышеприведенным, имеют под собой известную почву. У нас есть немало критиков, которые понимают марксизм чересчур упрощенно. «Категорию должного» они пускают в ход чаще, чем следует. Они командуют, они покрикивают, они нестерпимо высокомерны и самоуверенны. Они не знают сомнений, потому что они вообще ничего не знают.

Не надо преувеличивать их значение. Они не составляют большинства. Но они компрометируют метод, которым пользуются.

На почве недовольства критикой возникают теории о ее современной ненужности. Место критики должен занять писатель и искусствовед. На первый взгляд это предложение кажется очень разумным и целесообразным. В самом деле, писатель как практик должен понимать в своей области больше, чем посторонний наблюдатель, каким является, по существу, критик. Точно так же неоспоримы преимущества ученого. Но тот, кто знает среду писателей несколько поближе, вряд ли придет в восторг от такой

перспективы. Я уже не говорю о том, что критик находится по отношению к писателям на лучшей позиции, допускающей большую независимость и беспристрастие, чем любой из писателей. Это соображение сравнительно второстепенное. Но опыт, но история литературы говорят о том, что среди поэтов, среди практиков художественного слова довольно редко попадаются люди со склонностью и способностью к теоретическому мышлению, которое является — по крайней мере, должно являться — непременной принадлежностью критика. Мало того, даже в области оценок, где писатели, как «практические работники», должны были бы иметь все преимущества, они делают огромные промахи: стоит вспомнить, например, отзывы Тургенева об «Анне Карениной» и «Преступлении и наказании», Гёте о Гейне (Гейне уверял даже, что Гёте хвалил исключительно бездарностей) и т. д. Таких примеров можно привести не один десяток.

Таким образом, писатель не может заменить критика. Ничто не дает нам основания предполагать, что способность оценки у него выше, чем у последнего. В то же время склонность к теоретическому мышлению у него гораздо слабее выражена. Остается искусствовед. Но самый квалифицированный искусствовед не может к явлениям текущей литературы, возникающей и формирующейся на глазах, подойти иначе чем как критик. Перед ним писатель, творческая эволюция которого не закончена, а начало пути теряется в тумане провинциальных газет и любительских альманахов. Его биография неизвестна или освещена скудно и односторонне. О социальной среде, окружающей его и создавшей из него то, что он есть, надо судить по его произведениям: этого недостаточно. Творческая лаборатория его закрыта: мы не знаем его черновиков, не знаем, как возникали и формировались его произведения. Эпоха, с которой мы связаны и движемся, слишком близка, мало изучена. Словом, отсутствует целый ряд необходимых для исследования данных. Вместе с тем работа над текущей литературой требует иной установки, разрешения иных задач. Надо читателя ориентировать — и ориентировать немедленно — в многообразной массе художественной продукции. Надо выяснить общественный смысл и ценность быстро выбрасываемых на рынок произведений. Надо улавливать и отмечать едва пробивающиеся тенденции развития. И требование заменить критика искусствоведом или не означает ничего, или означает только то, что на место плохого критика надо поставить

хорошего. Это, конечно, неоспоримо, но это не вопрос принципа.

Принципиально же недопустимо, необоснованно противопоставление искусствоведения как науки критике как чему-то такому, где господствует дилетантизм, произвол и догадка. Недопустимо, прежде всего, потому, что и искусствоведение еще не наука, а только начинает становиться наукой. Пока еще оно наука примерно лишь на 30 %. На те же 30 % научна и критика. Степень ее научности соответствует степени научности искусствоведения. Разница между ними не в качестве вооружения, не в высоте его техники, а лишь в установке, отчасти в объекте.

Но не следует ли из всего сказанного, что в области критики у нас все благополучно или почти благополучно? Нет, до сих пор мы имели дело с упреками, исходившими от писателя. Но критика ориентируется не столько на писателя, сколько на читателя. Она, конечно, должна принимать во внимание обе стороны, но главным судьей для нее является читатель. К сожалению, его голос не слышен. Но и не опрашивая его, мы можем сказать, что недостатки в нашей критике есть, что их немало. Укажем на главнейшие.

Это, во-первых, засилье кружковщины. Правда, сейчас кружки уже не играют той роли, что прежде,— например, года два назад. Литература, очевидно, выросла из старых форм организации и нуждается в каких-то иных, новых. Большинство групп на наших глазах раскалывается — и важно, собственно, не то, что они раскалываются, а то, что, даже формально сохраняясь, они теряют свое значение, вес и обязательность. Но в области критики кружковые пристрастия сохраняются гораздо длительнее и упорнее И до сих пор одним из наиболее распространенных типов критиков пребывает у нас критик кружковой. Он сидит в редакции журнала какой-нибудь группы, и деятельность его сводится к двум моментам. Во-первых, он хвалит своих единомышленников и товарищей по группе. Во-вторых, он «кроет» всех тех, кто не имеет счастья к ней принадлежать. Причем степень усердия его в этом деле измеряется близостью или отдаленностью «критикуемого» писателя от означенной группы. Если, вследствие каких-нибудь дипломатических шагов и соглашений, кружок Икс, в который входит писатель Игрек, становится из противника группы, представляемой нашим критиком, ее союзником, то и писатель Игрек получает, как по мановению волшебного жезла, все те качества – талант, револю-

ционность, глубину,— в которых ему прежде почтенный критик упорно отказывал. И если события развернутся и дальше — и писатель Игрек выйдет из группы Икс или группа Икс разойдется с той, где прочно засел наш критик, то волшебный жезл — очень смахивающий, впрочем, на дирижерскую палочку — взмахнет еще раз, и произойдет вторая метаморфоза: бедный Игрек потеряет все свои блестящие качества — талант, революционность, глубину — так же беспричинно и скоропалительно, как их приобрел. И самое интересное здесь то, что критик все три раза будет совершенно искренен и уверен в своей правоте. Игрек будет ему так же несомненно представляться талантливым и революционным тогда, когда он союзник, как подозрительной бездарностью в случае своего расхождения. Наш критик не выходит за пределы непосредственного опыта: когда Игрек поворачивается к нему лицом, он видит его лицо, а когда — спи ой, он видит спину.

Критику — так же как и беллетристу — сейчас значительно легче выдвинуться, чем прежде. Но такая легкость выдвижения приводит к тому, что иногда критиками становятся люди, у которых за душой нет ничего, кроме гимназической развязности и самодовольно-докторального тона. Для них все ясно — и плоско — как на ладони. Все двери они открывают одинаково легко — одним и тем же заржавленным ключом. Они пишут с равным успехом и апломбом обо всем: о художественной политике, о теории, о Есенине.

Не всегда таким гимназистам не хватает знаний (хотя и это случается нередко). Они иногда очень начитанны, но талмудически, как начетчики. Им недостает главного, без чего немыслим критик,— чутья к искусству, ощущения искусства как особого рода деятельности.

Они обесцвечивают искусство — и его живое зеленое поле, покрытое травой и цветами, превращают в абстрактное поле учебников физики, в совокупность точек для приложения силовых линий упрощенных, метафизически неподвижных теоретических положений. Да, они упрощают марксизм так же, как и искусство. Все то, что составляет сложность и своеобразие метода, ими отбрасывается. Остается ряд общих мест, которые как дышло — куда повернешь, туда и вышло.

Быть может, такой поверхностный и бесплодный, суррогатный марксизм, не выходящий за пределы декларативных заявлений и общих мест, и толкает наш критиче-

ский молодняк все больше к формализму. Из марксизма и формализма создается окрошка, напоминающая формально-социологический метод, но облинявший, общипанный, потерявший краски и перья. Формализм привлекает молодежь тем, что будто бы раскрывает все тайны и загадки, обнаруживает механизм там, где предполагали организм, и на глазах у изумленной публики разбирает этот механизм по частям. Конечно, в конце концов и организм тоже механизм, но механизм несравненно более сложный, чем те, что изготовляет индустрия. Реконструкции формалистов так же относятся к настоящим произведениям искусства, как искусственно сделанный автомат к животному. К исследованию они подходят не как гистологи, а как механики,— там, где имеется ткань, они пытаются обнаружить шестерни и колеса.

То, что ими открыто в области строения и законов искусства, чрезвычайно бедно и убого. Виктору Шкловскому искусство представляется чем-то вроде шахматной игры, где число квадратов и фигур ограничено и ходы неизбежно повторяются. Отбрасывая содержание искусства, наполняющее его шумом жизни и живой кровью, они остаются лишь с тенью его, с рядом несложных и повторяющихся приемов. Но если приемы повторяются, а ни одна эпоха не довольствуется старым искусством и создает новое, то дело, очевидно, не в приемах или не в них одних.

Формализм можно, конечно, использовать — и не только можно, но и следует. Марксизм тем и отличается от формализма, что он в состоянии включить в себя его достижения, не поступаясь своими теоретическими основами, в то время как формализм не может усвоить положения марксизма, не перестав в то же время быть формализмом. Но некоторые из наших молодых критиков не столько используют формализм, сколько поддаются ему. Он их оглушает звоном своей терминологии, очаровывает мнимой объективностью своих методов, непререкаемостью выводов.

Какие же выводы можно сделать из всего сказанного?

Думается, следующие: наша марксистская критика, сравнительно очень молодая, имеет ряд недочетов. Наиболее серьезными являются — на одном полюсе кружковщина и упрощенчество, на другом — увлечение формальным методом.

Недостатки серьезные, но не надо преувеличивать их

размеры. Говорить о кризисе критики пока нет оснований. Думается, что в дальнейшем дело изменится к лучшему. В сфере критики намечается процесс, аналогичный тому, который развивается в области художественной литературы. От декларативных заявлений и программ критик переходит к более серьезной и углубленной работе над собой. А это — главное, что сейчас требуется, что может покончить с упрощенчеством и вульгаризацией. Вместе с тем продвижение марксистской критики вперед должно будет лишить почвы и увлечение формальным методом, эту нашу новейшую и довольно-таки неприятную болезнь.

1926

ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ЛИТЕРАТУРА РЕВОЛЮЦИОННОГО 10-ЛЕТИЯ

Революция застала литературу своеобразно богатую, в известной своей части утонченную и изысканную, но уже отмеченную чертами застойности. Взятая в целом, рассматриваемая со стороны своих преобладающих тенденций, литература эта была чрезвычайно мало «созвучна» революции. Обращенная к отвлеченно-моральным проблемам, к изолированной личности, утратившая тот пафос общественности, который отличал ее в прежнее время, эстетствующая и кокетничающая мистицизмом, она быстро вянет и свертывается под дыханием революционной грозы. В литературе первые годы революции — это история стремительного распада, паралича старого искусства. Слова, вчера еще имевшие «сокровенный» смысл, лишаются вкуса и цвета, становятся пресными и ненужными. Не только самый символизм, но и вся эстетико-художественная культура, связанная с ним, выветривается, делается пустой формой, лишенной содержания.

«Двенадцать» Блока было ее «лебединой песней», последним и лучшим, что она могла дать. Но эта удивительная поэма своим одиночеством еще больше только оттенила опустошенность символизма, изжитость дореволюционного искусства. В новых условиях сумели привиться только те его группировки, которые имели оппозиционный, «еретический» характер,— молодые и непризнанные. Первые годы революции — это не только годы гибели культуры символизма, но и годы расцвета и торжества футуризма.

Футуризм — почти единственное живое направление того времени. Он накладывает свой отпечаток на всю художественную жизнь страны (правда, довольно-таки небогатую вследствие отсутствия материальных ресурсов; все внимание, все силы, все средства поглощены напряженной гражданской войной). Его распространение вширь происходит с поразительной быстротой, не встречая серьезного сопротивления. Гегемония в искусстве достается ему без труда, почти даром: ему не с кем бороться.

Его противники повержены революцией. Он становится тем орудием, посредством которого выкорчевывается изысканный эстетизм символистской культуры. Он не ограничивается «разрушительной» работой, работой отрицания. Он переходит к «агитке» и плакату. Правда, он не достигает здесь той степени простоты и ясности, которая

необходима для воздействия на большие массы. Убедительность и действенность его «агиток» терпели ущерб оттого, что, воюя с символизмом, футуризм сам не был свободен от эстетства, только несколько по-иному направленного. Все же работа над «агиткой», при всех недостатках этой работы (вообще-то говоря, в ту пору нужной и поставленной в порядок дня), была тем путем, который вводил футуристов в революционную современность.

Но футуризм означал не только восстание против символизма, но и уход от реализма к беспредметности. Недаром его представители говорили о необходимости избавить слово от роли «услужающего при здравом смысле», о «разорванности сознания» как об отличительной черте человека современности: недаром строили свои стихотворения не по принципу развития единой идеи (мысли, эмоции), а по принципу сцепления ассоциаций. Литература — да и искусство в целом — принимает все более «беспредметный» характер. Борьба против реализма (натурализма, бытовизма, «изображательства» и т. д.) становится его символом веры. Начинает казаться, что реализм действительно навеки похоронен под волнами этой затрудненной, эксцентрической, «разорванной», «многопланной» поэзии. С одной стороны, «агитка», с другой — словесный «супрематизм», «беспредметничество», то есть самый бесполезный, лишенный общественной значимости вид искусства,— вот в каких двух противоречивых формах проявляет себя литература тех лет.

Ее крайнее выражение — имажинизм. Он уже — начало распада. Он еще в большей степени, чем футуризм, порождение «кафейно»-богемной обстановки. Его эксцентризм, его бутафорское богоборчество, его рекламное озорство, его пристрастие к эффектным скандалам — все это можно понять, только перенесясь в обстановку тогдашних литературных оазисов — кафе поэтов и домов печати, сосредоточивших в себе, при параличе книжного производства, всю литературную жизнь. Нас удивляет, как могла в годы самой напряженной борьбы Страны Советов за свое существование, в годы сурового и героического стиля, возникнуть и даже расцвести такая мелкобутафорская школа, со всеми своими развязными, полуцирковыми приемами. Но это случилось именно потому, что все силы, что общее внимание было обращено в сторону, весьма далекую от искусства. Искусство не имело под собой еще прочной социальной основы. Его питательной средой служила та тонкая прослойка интеллигенции богемного типа, которая

посещала литературные кафе, изменчивая, пресыщенная, жаждущая эксцентризма.

Но, как только окончилась гражданская война и страна вступила в полосу мирного строительства и культурной революции, как только восстановилось книжное производство и — что гораздо важнее — под искусство начал подводиться новый общественный базис, возникли новые массовые кадры читателей, литература начала резко менять свой облик. «Левые» формалистические группировки могли сохранять гегемонию лишь тогда, когда искусство опиралось на сравнительно небольшой круг потребителей-интеллигентов (прорывая его — время от времени и не всегда удачно — «агитками», рассчитанными на «массовика»). Новый читатель диктует свои требования, далеко не совпадающие с тенденциями «левого» искусства. Он выдвигает и новых писателей из своей среды. Конечно, изменение искусства не может произойти сразу, хотя оно и протекает в довольно-таки быстром темпе. Его направление обратно направлению развития первых лет: от беспредметности и агитационной риторики к художественному реализму.

Содержание его истории за последние шесть лет можно выразить словами: борьба за реализм. Уже к 1921 году воскресает проза, доведенная было годами «устной» продукции до полного небытия. Несмотря на свою «странную» усложненность, «многопланность», бессюжетность и «динамические излишества», новая проза (Пильняк, Огнев, Малышкин, Арт. Веселый и др.) носит явно реалистический характер. Она вся занята изображением гражданской войны. Динамизмом своей манеры она хочет передать динамику тех лет. Своей «безгеройностью» (Малышкин) — грандиозность массовых движений. Но и поэзия переживает аналогичный процесс перехода к реалистической конкретности. Пролетарских поэтов не удовлетворяет уже отвлеченный и общий «космизм», абстрактные оды революции. Они стремятся показать «живого» человека наших дней, человека с его подлинными чувствами, а не абстракцию с большой буквы. К этой живой конкретности они идут причудливыми путями: через романтику тихоновских баллад, чьи нервные и страстные ритмы покорили — одно время — весь пролетарский поэтический молодняк, через увлечение лирической задушевностью Есенина последнего периода, сумевшего в эпоху господства формальной поэзии раскрыть — словами простыми и обнаженными — внутренний, «интимный» мир человека; через сти-

хотворный фельетон лефовского образца. Борьба за реализм здесь еще не закончилась. Многие понимают его слишком упрощенно, как зарисовку бытовых картинок в стихах, или вместо «нового» человека дают голую схему, картонную фигуру, которую рука автора дергает за ниточку. Не изжиты еще декламация, развязное резонерство, но в общем пролетарская поэзия стала проще, естественнее, реалистичнее и тем самым ближе подошла к своему читателю. В лице отдельных своих представителей (Светлов) она сумела показать действительное формирование нового человека, его высвобождение из оболочки «ветхого Адама» и в то же время дала своеобразное сочетание романтического пафоса и реалистического упора.

Еще больше реалистические тенденции проявились в работе конструктивистов, поставивших себе целью приближение поэзии к прозе. Так, Сельвинский вносит в свои стихи деловую речь, технические термины, цифры, развертывает сюжет, иногда довольно сложный, создает многочисленные «типы», характерные бытовые фигуры, не чуждаясь и психологизма. Идти за ним по этому пути до конца решаются пока немногие. Но он, по существу, только более смел и выпукло выражает основные, глубокие тенденции поэзии наших дней.

Что касается прозы, то она ненадолго застревает на изломанных конструкциях пильняковской школы. По мере хозяйственного восстановления страны темы гражданской войны все более заслоняются темами, которые выдвигает новая действительность: вопросами бытовыми, строительства и т. д. «Динамизм», бессюжетность, безгеройность, отсутствие психологизма молодой прозы были связаны именно с ее тематикой, с ее стремлением передать напор, бешеный темп первых лет, эпическую массовость сцен борьбы на фронтах, деревенских восстаний. При переходе к новым темам эти все приемы оказывались непригодными. Не только нельзя было уже стирать отдельную личность, для того чтобы тем ярче проявилась масса, но, наоборот, личность, человек переходного периода должны были стать центром, осью художественного произведения. Потому что шла эпоха культурной революции, ломки быта, и показать ее со всей убедительностью значило показать, как она отражается в психике человека,— разумеется, не человека вообще, а представителя группы, слоя, класса. Но представителя, который не был бы алгебраическим символом целого, а конкретной, живой личностью. Словом, если прежде проза была бессюжетна, безгеройна, лишена пси-

хологизма, то теперь она должна была стать сюжетной, выбрать «героя», перейти к углубленному психологизму.

Развиваются социально-психологический роман и новелла. Это — путь, на который все больше становится современная литература в лице таких совершенно отличных друг от друга и по существу, и по «официальной» позиции писателей, как Федин, Леонов, Фадеев, Гладков и т. д. Тяга к «психологизму» (термин, который лет шесть назад едва ли не был бранным), стремление углубить нашу на девять десятых бытовую прозу сделались сейчас почти всеобщими. И неудивительно. Революция выдвинула огромное количество новых писателей, в особенности из среды пролетариата и крестьянства. Многочисленность и важность бытовых и культурных вопросов, поставленных современностью, заставляют нынешнего писателя вообще, а молодого и пролетарского в особенности заниматься бытом, становиться бытовиком. Слабость художественной культуры, упрощенное понимание реализма, относительная легкость жанровых зарисовок, усердно поощряемых со стороны, торопливость в работе приводят к тому, что у этих молодых писателей натурализм часто переходит в копирование, в фотографию, в искусство мелкое и скучное. Зарисовки эти напяливаются на грубо сделанный идеологический каркас, прорывающий ткань произведения и торчащий острыми углами там, где ему торчать не полагается. Но подобная искусственно внесенная идеология не в состоянии изменить дело и придать художественно мелкому произведению значительность и силу. Мелкий бытовизм стал вызывать против себя реакцию. Переход к психологизму есть вещественное выражение этой реакции, современной и полезной.

Наряду с социально-психологическим романом у нас существует еще одна форма преодоления инерции бытовизма. Это — предельно выразительная, краткая и насыщенная «экспрессионистская» новелла, образец которой дал Бабель. К бабелевской новелле близко примыкают рассказы Вс. Иванова последнего периода, которые можно назвать «экспрессионистскими» с еще большим правом. Психологизм здесь значительно сгущен по сравнению с Бабелем, и автор спускается в мир сумеречного сознания или подсознательного.

Можно было бы, конечно, пользуясь юбилейной датой, наговорить по адресу нашей литературы кучу лестных и приятных слов. Мне кажется это лишним. Откровенно

говоря, я думаю, что она не лишена очень больших недостатков: в ней чувствуется часто слабость художественной культуры, она не подошла вплотную к «герою нашего времени», человеку переходного периода, не сумела его как следует показать. Ей не всегда хватает художественной смелости и т. д.

И все-таки это единственная в своем роде литература. Она выросла на почти пустом месте, оставшемся после гибели прежнего искусства. Это в полном смысле слова молодая литература, литература молодежи.

Это молодая литература вдвойне. Потому что это литература молодых классов, единственная в мире литература, где рабочие и крестьяне составляют едва ли не большинство. Потому что это литература революционной страны, страны, где поэтам впервые открылись «прекрасные и горькие слова». А перед такой литературой — все возможности.

«ЛЕВОЕ» ИСКУССТВО И ЕГО СОЦИАЛЬНЫЙ СМЫСЛ

Первая из двух нижеследующих статей написана больше шести лет назад, в начале 1922 года. И хотя я знаю, что критические «работы» живут недолго и что многим книга Эренбурга, о которой идет у меня речь, покажется давно потерявшей свою действенность, тем не менее я не колеблясь включаю эту статью в свою книгу. Я думаю, что вопросы, затрагиваемые в ней, не утратили свое значение и сейчас. О них продолжают спорить — и если несколько изменилась форма, в которую спорящие стороны облекают свои аргументы, то самая сущность — и положений и аргументов — осталась в основе той же самой. И, если б мне опять пришлось писать на эту тему, я бы должен был повторить большую часть того, что сказано в этой статье.

Но я предвижу возражения, которые может вызвать пользование «заржавленным оружием» (повторяю еще раз: я лично не считаю его заржавленным), и потому позволю себе присоединить к этой старой статье новый «Воображаемый диалог».

ДОГОВАРИВАЮЩИЙ ДО КОНЦА

1. ИЗ САВЛА В ПАВЛЫ

Вслед за политическими сменовеховцами пришла очередь и сменовеховцам от искусства. Илья Эренбург издал в Берлине книжку: «А все-таки она вертится» — несколько торжественную по тону.

«Я, поэт, выпустивший дюжину книг, грезер и аматер картин, с радостью объявляю: «Аполлон, даже без кавычек, после тяжкой и продолжительной ...» На его похоронах поэт-дадаист рекламировал мыло «Дада». Пикассо, нарядившись сандвичем, попробовал романтически загрустить и мимоходом, на кладбище разрешиться тремя дамскими портретами, но был сшиблен с ног, вместе с пирожником, галантным жестом Шарло. Засим, ничего, ничего не осталось. *Новое искусство перестает быть искусством*».

Старое искусство умерло. Но Эренбург сам был жрецом этого мертвого искусства. Теперь перед ним воссиял новый свет и скорбно, патетически и «красиво» рассказывает он о грехах своей молодости:

«Когда мне было 18 лет, я попал на великолепное Campo-Santo Европы. Я не выдержал и прельстился. Как иные из моих прадедов, предавшие Ягве и эбионитов во имя пышной Александрии, я отдал справедливость, разум, организацию за миниатюру в остроге, *за флакон духов в бойнях,* за лживое, мертвое искусство. Я начал писать скверные стихи о средневековых турнирах и паломничествовать из одного музея в другой. Подумай — в дни юности избрать себе профессию *кладбищенского шатуна...*» «Пуще всех мертвых я полюбил *мертвого бога*. Я строил свой крохотный мирок по ложным схемам благолепного католичества». Но вот в 1920 году — не помню, какого числа,— его осенила благодать и из Савла он превратился в Павла. В Павлах старый Савл не умирает. Нетрудно доказать, что в душе Эренбурга жив еще прежний эстет. Но не этими, в общем, небольшими уклонениями интересна его книга. Она интересна тем, что пытается подвести общее основание под все направления «левого» искусства. Она суммирует новые принципы и достижения.

Не надо, впрочем, слишком доверять его классификации. В лагере «левого», футуристического и конструктивного, искусства у него оказывается и группа Ромена Роллана, и группа Барбюса. Для того чтобы произвести побольше впечатления, он перечисляет в своих показательных статистических таблицах (а Эренбург стал большим любителем статистики) ничтожнейшие, эфемерные журнальчики и журналы вовсе не футуристического направления. В самом лагере «левого» искусства у него пользуются одинаковыми симпатиями и свалены в одну кучу футуристы, имажинисты и ничевоки.

Но это в нем говорит воодушевление новой веры, желание видеть вокруг себя побольше товарищей по оружию. Он горит рвением прозелита, и на его изящно и ловко написанной книге налет увлечения и страсти. Но основной порок — не Эренбурга, а «левого» искусства — сказывается и в самой внешности книги, приближающейся отчасти своим стилем, а главное, шрифтами, набором, таблицами — к рекламе, к техническому прейскуранту. Эренбург считает такой стиль наиболее подходящим для книги об искусстве и решил, как видно, сразу применить свои принципы на деле. Некоторые слова, и не всегда самые важные, набраны огромными буквами; разнообразие шрифтов вообще изумительное. Но ведь эта книга, очевидно, предназначается для «интеллигентного» читателя. Огромные

же шрифты и преувеличенные подчеркивания имеют смысл только тогда, когда в виду читатель неподготовленный. В смысле рекламы это также нецелесообразно: именно у «интеллигентного» читателя, в частности у профессионала и эстета, а читать эту книгу будут, главным образом, профессионалы и эстеты, такая рекламность может только отбить охоту к чтению и внушить предубеждение к автору. Так что в данном случае Эренбург согрешил как раз против принципа целесообразности. Стиль рекламы, прейскуранта нравится ему, очевидно, не из-за своей мнимой целесообразности, а сам по себе, как своеобразный декоративный мотив.

Мы увидим в дальнейшем, что этот грех — основной грех «левого» искусства.

2. ТЕЙЛОР И МОРЛОКИ

Когда вы у Эренбурга читаете предпосылки к теории нового искусства, вы, по большей части, не можете с ним не согласиться. Да, в руках импрессионистов и символистов искусство действительно сделалось прихотью для немногих, наркотиком, капризом, почти чудачеством, почти манией. Изысканность и эстетизм завели его в глухой тупик. Оно пропиталось ядом гибнущей романтики, мистицизмом, индивидуализмом, оно глядело в прошлое. Для человека активного, работающего, живущего жизнью реальной, действенной, жизнью сегодняшнего и завтрашнего дня, а не призрачной жизнью дня вчерашнего, это искусство было непонятным, чуждым, было странной игрушкой. Надо его вывести на широкую дорогу, вернуть ему жизненность, создать большой стиль, создать новый реализм. Надо влить в него мировоззрение нового человечества: трезвость, оптимизм, коллективизм. «*Ясность. Труд. Организация*»,— выводит огромными буквами Эренбург. «Здоровье. Стройность. Общественность. Жизненность».

И мы уже готовы ему аплодировать. Мы готовы приветствовать его: вот грядет искусство пролетариата, всечеловеческое искусство будущего! И совершенно напрасно. Искусство, которое грядет в статьях Эренбурга, нисколько не похоже на искусство пролетариата.

Происходит то, что мы еще не раз у Эренбурга увидим (впрочем, не у одного Эренбурга, а у всех теоретиков «левого» искусства). Сначала совершенно правильная об-

щедекларативная часть, много хороших и теплых слов. Затем собственно теория, связанная с декларативной частью слабо и произвольно.

Вот эта теория в самых общих чертах.

Новое искусство создается индустрией. Индустрия творит мимо художников, мимо поэтов — свой новый стиль, свою новую эстетику. «Для памяти» Эренбург перечисляет большое и малое этого искусства: автомобиль Форда, пишущая машина, элеватор, небоскреб, трубки Дониль, непромокаемые пальто, плоский чемодан, электрические световые рекламы и т. д. Дело, начатое инженерами, должно быть продолжено людьми искусства.

«Новое искусство перестает быть искусством». Оно должно соединиться с техникой, влиться в нее. Его действительный критерий — целесообразность и утилитарность. «Если строить, то не зря, а на пользу». Оно создает вещи. «Художник из воспроизводителя перевоплощается в соорудителя нового мира предметов» (Родченко). Конструктивисты гордо противопоставляют свою нужность, обдуманность, математическую точность капризу, бесцельности и декоративности «пассеистов».

Основное искусство новой эпохи — то, которое является наиболее утилитарным: архитектура. «Скульптура = архитектуре». Ее образец — проект памятника Интернационалу Татлина.

Театр. Он должен знать лишь чистые, полные тона. Буффонада или трагедия. Впрочем, трагедия упоминается больше для приличия. Любимым дитятей остается буффонада. Мюзик-холл. Цирк. «Быстрота как новая форма культа». Кинематограф. Музыка — «концерты на гудках». Всенародные пляски. «Создан новый танец, и в нем... творчески, осмысленно выявлен жест современности. Танцоры — правильно, регулярно раскачивающиеся машины». Общий принцип: «Омоложение. Примитивизм, пожалуй, «барбаризация», если это слово применимо к современным американцам, т. е. при усовершенствовании всей материальной культуры упрощение психологии... Борьба с загроможденностью не только психологической, но и философской. Свежая струя идиотизма, влитая в головы читательниц Бергсона и Шестова».

Не думаю, чтобы «левые» художники и поэты России согласились с этой последней мыслью Эренбурга. Уж очень своеобразный свет кидает она на новые теории. Но все же она является их необходимой предпосылкой. Эренбург

оказался в роли пьяного, который открыто высказал то, что трезвые боялись до конца додумать. В самом деле, что мы видим?

С одной стороны, искусство — а именно искусство «пространственное» — сливается с техникой (вернее, *должно слиться,* если логически проводить провозглашенные «левыми» принципы: утилитаризм, целесообразность, созидание вещей, союз с индустрией). С другой стороны, оно — а это относится к искусствам «временным» — подвергается своеобразному процессу упрощения и механизации. Механизируются танцы, механизируется музыка. Упрощается театр, доведенный до буффонады, мюзик-холла и цирка. В нем много внешнего движения и яркости, он не заставляет, не дает думать, не дает сильных потрясений. И в кинематографе, венце этого искусства, зритель заливается счастливым смехом над картиной, в которой, к неописуемой радости Эренбурга, проступает «блаженный тематический идиотизм». На какого же человека рассчитано это искусство?

Запомните: культ машины и внутренняя упрощенность. При бойких рассуждениях Эренбурга передо мной возникает два имени: Тейлор и морлоки.

Тейлор стремится так рассчитать движения рабочего, чтоб его работа давала максимальный эффект, выжала из него все, что можно выжать. Рабочий как живое, чувствующее, мыслящее существо здесь не принимается в расчет: он лишь придаток к машине, он сам идеальная машина для производства прибавочной стоимости. «Левые» теории субъективно революционны, объективно же, на деле, бессознательно союзники Тейлора [1], капиталистической эксплуатации.

Рабочий за день устает. Нужно средство, которое бы дало необходимый отдых его нервам, для того чтобы назавтра он мог с прежней энергией приняться за работу. Нерационально заставлять его думать: это и утомительно (для рабочего), и невыгодно (капиталисту) — мыслящий рабочий опасен. К черту сложные душевные движения! Нужно нечто попроще, повеселее, поярче: буффонада, мюзик-холл, цирк, кинематограф с его «блаженным тематическим идиотизмом».

И разве этот новый человек нового искусства — со

---

[1] Само собой разумеется, тейлоризм здесь берется в буржуазном его понимании.— *Примеч. А. Лежнева.*

своей примитивностью, со своей упрощенной психологией, со своим футболом и свежей струей идиотизма — не есть идеальное мясо для машин, самый удобный объект для капиталистической эксплуатации? Это дальнейшее развитие — вернее, карикатура — классического типа американского или английского рабочего довоенного времени. Больше того. Это почти уэллсовский морлок. Разумеется, не согнанный в подземные ходы, в катакомбы, не полузверь, даже относительно сытый, но все же человек какой-то низшей расы. С такими рабочими капиталист может быть спокоен: они бунтовать не станут.

Социализм хочет видеть человека разносторонним, чуждым профессиональной однобокости, полно развернувшим все свои физические и духовные силы. Эренбургу мерещится «правильно, регулярно раскачивающаяся машина». Нечего сказать, революционное искусство!

Да, революционное,— слышу я в ответ. Революционное, потому что современное. Так ли? Современность противоречива. Она полна борьбы противоположных сил и тенденций. Ею можно оправдать самый худший консерватизм, самую тупую реакционность и самую последовательную революционность. Вопрос в том, *что* мы приемлем в этой современности, какое начало, какую тенденцию. Ту ли, что стремится машинизировать рабочего, довести его до степени придатка к машине, или ту, которая хочет подчинить машину, овладеть ею, сделать ее не господином, а слугой рабочего?

3. КИТЫ ОКАЗЫВАЮТСЯ ХРУПКИМИ

Я все время не делал большого различия между взглядами Эренбурга и теоретиков «левого» искусства вообще. Потому что во взглядах Эренбурга собственно оригинального мало. Он только привел в систему и несколько своеобразно окрасил своим порывом, раскаянием и прежним эстетизмом то, что было сказано до него. И теперь эти теории перед нами, еще не законченные, еще строящиеся, но уже с трещинами непримиримых противоречий. Мы видели, на каких китах они покоятся. Мы увидим, как хрупки эти киты.

Последовательно продуманные «левые» теории ведут к Тейлору и морлокам. В своей дальнейшей непоследовательности они возвращаются к принципам ими же самими отрицаемого старого, «декоративного» искусства.

Мы уже видели, что новое искусство создает вещи. Художник из «воспроизводителя перевоплощается в соорудителя нового мира предметов». «Новая форма растет из земли, удобренная трупами художника и картины». Но это значит, что из всех «пространственных» искусств остается одна архитектура. Она и утилитарна и целесообразна. И живопись как таковая, и картина как форма новой теорией, если она последовательна, должны отрицаться: ведь они не создают «вещей», «предметов». И вполне последовательны те художники, которые «мастерские художественные бросают для мастерских просто». Но Эренбург их осуждает. Он находит их шаг «организованным дезертирством», не решающим вопроса. Наоборот, только так вопрос и решается. Вот первая крупная непоследовательность Эренбурга и конструктивистов.

«Конструкторы-художники», говорит Эренбург и тут же в скобках прибавляет: статуи, картины. Конечно, и статую и картину можно, если угодно, назвать вещью. Но разве о такого рода вещах говорилось все время? Ведь имелись в виду вещи целесообразные и утилитарные. В земле гнили трупы художника и картины, художник сам создавал, а не воспроизводил предметы. Такие вещи, как картины и статуи, создавало и прежнее искусство. Так что утверждение, что новое искусство перестает быть искусством, остается фразой.

«Живопись отрицается. Задача строить новые формы. Пока они бесцельны. Утилитарное применение выйдет потом (сначала «открыт» был костер, потом уже его использовали)». Тут что ни слово, то логическая несообразность. «Открыт» был, конечно, не костер, а огонь. Костер — это уже приспособление для поддержания огня. Новые формы не даны нам природой, а создаются человеком. Так что довод с костром ни в какой мере не убедителен. Создавать новые формы, не имея представления, для чего они создаются,— абсурдно. Каждый предмет, каждая вещь, если они целесообразно построены, имеют ту форму, которая подсказывается их «содержанием», их назначением. Так что строить новые формы авансом — прежде всего нецелесообразно, то есть грешит как раз против того принципа, который выдвигается конструктивистами в качестве главного. Да и вообще вся эта теория о свободно строящихся абстрактных формах, которые уже потом наполняются содержанием, сильно напоминает платоновское учение о предсуществующих идеях. И здесь снова конструктивисты, эти, на словах, реалисты и трезвенники, впадают

в один из семи ими же осужденных смертных грехов: в грех крайнего, абстрактного идеализма.

Пойдем дальше. Новый стиль есть «торжество начала конструктивного над декоративным», под знаком которого стояло старое искусство. Между тем к каким выводам приходит Эренбург? «В конструктивном обществе живопись смиряется перед архитектурой, становится чисто декоративной». Он, правда, оговаривается: «только по назначению», «не в вульгарном смысле слова», то есть не подчинение формы цвету. И поясняет: «...фреска может подпереть стену, может ее опрокинуть». Но разве старое искусство этого не знало, не руководствовалось этим? Знало. Руководствовалось. И Эренбург, изгоняя декоративность через одни двери, впускает ее в другие.

В собственных противоречиях рушатся один за другим киты конструктивизма. Их «революционная» механичность, машинизм — лучший пособник буржуазной эксплуатации. Уничтожение искусства, утилитарность, «сооружение нового мира предметов» сводится к созданию неприменимых абстрактных форм, ничего общего с вещами не имеющих. Изгнанная декоративность благополучно возвращается на свое место.

Это неудивительно. Наше «новое» искусство, в сущности, то же старое. Наши Павлы — Савлы. Эти абстрактные формы, бессмысленные, никому, ни для чего не нужные, снова та же игра в декоративность, ставшая из яркой и пряной — худосочной и угловатой. Конструктивистов, объевшихся сластями, потянуло на капусту. Но тянет ли гурмана к сластям или к капусте — он остается все тем же гурманом.

4. МАСТЕРСТВО, СОВРЕМЕННОСТЬ, РЕВОЛЮЦИОННОСТЬ

«Общее отрадное явление. Благодаря конструкторам мало-помалу выводятся из обращения пассеистские понятия: «творчество», «вдохновение» и пр., заменяемые работой, планом, мастерством». «Искусство покоится на математически строгих законах». «Математика и искусство в тесной связи».

Конечно, искусство имеет свои объективные законы. Но из этого вовсе не следует, что должны быть выведены из обращения понятия творчества и вдохновения или что искусство должно перейти к точным методам математики.

Здесь очевидное смешение объективных законов, по которым движется искусство, с субъективным расчетом. Конечно, и план, и мастерство, и работы играют в искусстве большую роль. Это снова одна из старых как мир истин. Но даже в науке работа, план, расчет не исключают (и даже требуют) вдохновенья. Без вдохновенья, без творчества, без интуиции не обойдется самый точный математик. Не нужно только ставить знака равенства между вдохновением и капризом. И если вдохновенье, если интуитивное творчество играют такую крупную роль в науке, основа которой — сознательная логика и точный опыт, то в искусстве, с его бессознательной логикой, с его эмоциональностью, роль интуиции, вдохновенья, творчества — огромна. Один рассчет искусства не создаст, и те лабораторные гомункулы, которые сейчас синтетически фабрикуются в художественных мастерских нашими добросовестно теоретизирующими Тредьяковскими, блестящее тому доказательство. Законы искусства существуют, но для того, чтобы творить, одного их знанья недостаточно. Композитор должен, конечно, знать правила контрапункта и законы гармонии, но, как бы хорошо он их ни знал, шедевр с одной их помощью он не создаст.

Это стремление к точности и расчету психологически понятно после субъективных преувеличений импрессионистов. Но когда его возводят в теорию, в принцип, оно становится худшим препятствием к развитию искусства. Оно становится дверью, через которую могут пролезть на первые места бездарности, ограниченные головы. Раз все дело лишь в знании законов и приемов, в работе и в плане, то ясно, что как каждый может стать ремесленником — и хорошим ремесленником,— так каждый может стать художником — и хорошим художником. Это опять возвращение к старым-старым писаревским софизмам.

«Мы современны», утверждает Эренбург, а с ним и все «левое» искусство. «Мы уловили темп современности, ее пафос».

Но можно их спросить: если вы современны, почему вы не пользуетесь успехом у современников? Вы утверждаете, что уловили стиль, темп, душу современности — значит, вы должны быть особенно близки современникам. Не говорите жалких слов о том, что современники вас не понимают, что они заражены старым искусством, мещанством, предрассудками и т. д. Это хорошо было для художников-аристократов, творивших для избранных, для немногих, для

далекого будущего. Вы же сами говорите: «Кончены башни из слоновой кости. Художник живет вместе с простыми смертными, их страстями и буднями». (Тогда доказательством вашей современности должен быть успех. Кинематограф современен, говорите вы сами, современен в высшей степени. Но он имеет оглушительный успех.) Автомобиль Форда, трубка Дониль, пароход, элеватор, световые рекламы — все это ультрасовременное находит толпы почитателей. Одни восхищаются открыто, другие втихомолку, не смея еще в этом признаться,— но все же восхищаются искренне. А вот попробуйте найти искренних почитателей супрематических картин и конструктивистских скульптур. Много ли найдете? Тот же самый рабочий, который с восхищением будет разглядывать автомобиль Форда, или гигантский океанский пароход, или подъемный кран, с недоумением и порицанием отвернется от ваших раскрашенных треугольников и пирамид. А почему? Потому, что автомобили, и пароходы, и подъемные краны целесообразны, умно и логически построены, потому, что их смысл и польза понятны и очевидны. Рабочий с удовольствием пойдет в кинематограф, хотя тот никакой непосредственной и осязательной пользы не приносит. Потому что кинематограф реалистичен, умеет захватить, потому что он как бы часть действительности. Ваше же искусство нецелесообразно, нелогично, нереалистично.

Та же история повторяется с революционностью. «Если вы революционны», спрашивают «левых», «если ваше искусство — пролетарское, почему пролетариат — в массе своей — его не терпит?» «Жалкий довод»,— возражают они. «Несочувствие даже большинства пролетариата ничего не доказывает. Он заражен мещанством. Посмотрим, что он скажет лет через 20». Что будет через 20 лет, действительно неизвестно, а потому этот вывод оставим. Но что дает им право говорить с такой недосягаемой высоты? Пролетариат заражен мещанством, а вы, господа интеллигенты, нет? Вы-то одни, независимо от пролетариата и вопреки ему, нашли тайну революционного пролетарского искусства? Выдумали из головы, сочинили в кабинете? Нет, если хотите найти действительно революционное пролетарское искусство, надо пойти не мимо пролетариата, не вопреки ему, а внедриться в самую его гущу, поискать у него, у пролетариата, зачатков нового искусства, и поискать внимательно.

Лефовец. Не буду уже говорить о том, что статья ваша написана в 1922 году и порядком устарела. Мы готовы были бы ответить и за *старые* грехи, если б эти грехи были *нашими*. Но вы делаете нас ответственными за ошибки и путаницу Эренбурга — позера, эстета и эклектика, никогда не бывшего действительно левым, а только игравшего в левизну, в производственное искусство. Нет такой школы, к которой не могли бы присосаться эстеты и снобы. Нет такой теории, которая была бы застрахована от опошления. Мы можем согласиться с вами в оценке Эренбурга, но зачем вы взваливаете этот мертвый груз на наши плечи? Статью о забытой, об умершей книге вы хотите сделать орудием в борьбе с живыми. Вы прекрасно знаете, что мы здесь ни при чем, но вам это не так важно. Вам просто необходимо покрепче «обложить» ненавистных лефов, а для этой цели пригодится всякая архивная заваль. Что ж, валяйте. Нам не привыкать.

Автор. Ваш пафос мне кажется по меньшей мере неуместным, ваши недоуменья — наигранными. Полно, так ли уж трудно понять, почему я связываю Эренбурга с «левыми»? Связываю, потому что они и в действительности были связаны. Вы говорите, Эренбург эклектик? Согласен. Но ведь я беру в его воззрениях не то, что было в них эклектического, а то, что совпадало с принципами «производственничества», утилитаризм: искусство как деланье вещей, изгнание эстетического момента и замена его голой целесообразностью. Разве это не то же самое, что провозглашали и продолжают провозглашать «левые»? Я стараюсь показать внутреннюю противоречивость «левой» концепции искусства, доводя рассуждения теоретиков до конца,— и тут Эренбург особенно «удобен», так как он отчетливо договаривает то, что боятся или не хотят досказать другие. Вы можете считать, что я неправ, что я делаю ошибки в своей аргументации,— я был бы очень благодарен, если бы вы их указали, потому что до сих пор я от лефов ни одного возражения по существу не слышал, а слышал только брань, которая ведь не является доводом, а разве что симптомом,— но вы не можете отрицать закономерности моего построения. Поскольку Эренбург совпадает в своих воззрениях с «левыми», постольку я могу считать Эренбурга их представителем, не обращая внимания на подробности его биографии и его литературной

судьбы, на то, что он перешел в католицизм в 1914 году и написал «Жанну Ней» в 1924-м.

Этим я ответил на ваш упрек в устарелости. Я был бы первый рад, если б моя статья оказалась к 1928 году устаревшей, но, к сожалению, это не так. Леф потерял многие из своих позиций — он явно на ущербе, но его теории время от времени вновь всплывают на поверхность и становятся предметом дискуссии — хотя и в ограниченном кругу. Говорю: к сожалению — не потому, что питаю какую-то необъяснимую ненависть к лефам, как это думаете вы, а потому, что считаю их взгляды неверными и вредными.

Л е ф о в е ц. Этого вы могли бы и не говорить. В полемике есть свои условности, которые никто не понимает буквально. Но меня удивляет, как вы не замечаете кричащего противоречия в собственных утверждениях. Год назад вы торжественно заявляете, что Леф скончался и труп его валяется на дороге, мешая движению. Остается его только убрать оттуда, и вы чуть ли не предлагаете свои услуги в качестве могильщика. И вдруг оказывается, что «мертвец» жив, превосходно себя чувствует да еще доставляет много неприятностей своим доброжелателям из погребального братства,— и вместо того, чтобы писать эпитафию, им приходится наскоро вытаскивать из шкафа покрытые пылью старые памфлеты, которые удостоверяют все, что угодно, но только не его смерть. Удивительный покойник, с которым приходится драться, как с живым! Удивительная аргументация, не замечающая собственных прорех! Недаром пишет Штейнман в «Звезде», что у вас редкостный дар самодискуссии.

А в т о р. Вы, вероятно, ожидаете, что я сошлюсь на ваши же слова, что в полемике не все надо понимать буквально. Я этого не сделаю. Я не отказываюсь ни от чего сказанного мною. Я от вас не требую, чтобы вы меня понимали в каком-то переносном смысле. Нет, понимайте просто и прямо, но только то, что я сказал и как я сказал.

Леф мертв. Это, по-моему, так же верно сейчас, как было верно год назад. Леф мертв. Это значит, что он перестал быть действительным направлением, выдохся, утратил руководящую роль, это значит, что литература, что искусство не пошли по тому пути, который он указал и на который он хотел их толкнуть. Но смерть художественного направления не может быть аналогичной смерти от разрыва сердца. Она не моментальна и не «показательна». Есть сила исторической инерции, и она позволяет внутренне исчерпанному направлению оказывать на искусство еще

некоторое время воздействие, правда, все более и более ослабевающее. И так же как организм в момент смерти не весь умирает и отдельные органы и ткани продолжают в течение известного срока жить, так в школе, уже сыгравшей свою историческую роль, могут оказаться отдельные элементы, не потерявшие притягательности для современников, способные к развитию. Футуризм потерпел поражение на тех фронтах, где он вел главные свои бои (литература, изобразительные искусства), но еще действен, например, в области архитектуры. Нам указывают с торжеством на Ушакова и Саянова. Да, влияние футуристов не совсем исчезло и в литературе — и я постарался объяснить, почему это могло произойти. Но обратите внимание вот на какой факт: если несколько лет назад из всех лефов наибольшее влияние на поэзию оказывал Маяковский, «чистый» футурист, то теперь эта роль перешла к Асееву, футуристу «компромиссному», с сильным налетом акмеизма. У его последователей, у тех же Ушакова и Саянова, компромиссность еще более подчеркнута. Отработанная, увядшая школа идет на литературное «удобрение», смешанная в известной пропорции с другими «туками».

Вы видите, таким образом, что можно, не впадая в противоречие с собой, говорить об исчерпанности художественного направления и в то же время признавать, что его влияние еще не совсем прекратилось. Никто не станет оспаривать, что символизм давно уже мертв. Однако Блок и Белый продолжают оказывать воздействие на характер современного стиха и прозы. Это не так уж сложно для понимания. Конечно, всегда найдутся разные Штейнманы, которые, не умея опровергнуть концепции в целом, станут выискивать мелкие и мнимые несоответствия, хватать вас за штаны и теребить шнурки от ботинок. Оставьте Штейнманам их место и призванье. Но не цитируйте их. Это вас же скомпрометирует. Когда они говорят о даре самодискуссии, то это значит только, что их противник рассуждает не по знаменитой формуле: «Да — да, нет — нет, а что сверх того, то от лукавого», в которой начало и конец их мудрости.

Лефовец. Так сказать, невольная дань признания с их стороны? Но оставим Штейнманов в покое,— я все-таки не понимаю: если Леф мертв, зачем вы с ним воюете?

Автор. Вы сами уже ответили на это. Леф лежит поперек дороги и мешает движению. Он тянет литературу назад — к одописи, к «агитке», к упрощенному и схемати-

ческому искусству, которое в свое время было неизбежно, но в нынешних условиях звучит фальшиво. Объективно его теория — да и практика — помогает приспособленчеству и казенщине. Вот почему мы с ним и «воюем». Пусть он осужден историей,— мы не можем спокойно созерцать естественный процесс, не пытаясь вмешаться, потому что мы сами — участники литературного процесса и борьбы. Убрать труп с дороги — необходимо, но это иногда оказывается не так уж легко.

Лефовец. Да, когда он на самом деле живой и сопротивляется. Но вы сейчас говорите исключительно о роли Лефа в литературе, между тем в вашей статье об этом нет ни слова. Впрочем, немудрено: ведь Лефа в 1922 году еще не было. Но какой же смысл поддерживать сегодняшний спор доводами вчерашнего дня, да еще взятыми из другой области?

Автор. Должен сперва отвести ваш довод о дате: это канцелярская отписка. Оттого, что Леф в 1922 году назывался не Лефом, а иначе, дело не меняется. Теперь по существу: какой смысл? Смысл тот, что ваша нынешняя позиция в области литературы является следствием вашей общей концепции искусства, которая с 1922 года не изменилась и против которой как раз и направлена моя статья. Стало быть, для того чтобы показать слабость этой позиции, достаточно доказать несостоятельность общей концепции. Силлогизм нехитрый, который вы бы могли построить и без моей помощи.

Лефовец. Хорошо. Оставляю пока ваши доказательства в стороне. Меня удивило другое. Вы прибегаете к иронии и раз даже упрекнули меня в неуместном пафосе. Я не против иронии — конечно, когда она достаточно остра. Но вам-то уместно ли иронизировать? Ведь вся ваша статья выполнена в этаком лирико-патетическом тоне, с благородным дрожанием в голосе,— настоящая шиллеровская ода. И не только по тону. Разве в ней не пробивается все тот же старомодный прабабушкин гуманизм, который нашей эпохе соответствует, как кринолин современной девушке-спортсменке, мускулистой, стриженой и загорелой? Нам нужен отчетливо функционирующий человек, организатор, делец, с крепкими нервами и лишенный сантиментов, мы индустриализируем страну, мы производим рационализацию промышленности, и мы же страдаем от неумения работать, от недостатка техники, машин, трудовых навыков,— а вы выступаете против «машинизации», против тейлоризма, вы что-то такое говорите

о всесторонне развитом человеке, о профессиональной однобокости и прочей чепухе. Вот где вы себя разоблачаете до конца! Вот когда беспощадно обнажается мещанское существо ваших взглядов, задрапированное в полуистлевшие одежды музейного гуманизма!

Автор. Бросьте эту декламацию! Уж будто вы не понимаете, о каком тейлоризме я говорил! Я выразился, кажется, достаточно ясно. Речь шла не о научной организации труда, не о необходимости развития техники и прочих несомненных положениях, на почву которых вы хотите столкнуть спор, чтобы изобразить своего противника каким-то архаическим чудаком, речь шла о стремлении *буржуазной* рационализации к превращению рабочего в придаток к машине, в живой механизм. Как борьба с этим может помешать *советской* индустриализации, строящейся на совершенно иных предпосылках, остается вашим секретом. Неужели вы думаете, что ей хоть в какой-нибудь степени помогает ваша пустая одописная лирика, ваши рифмованные общие места в честь техники, ваши метафизические теории, способные только компрометировать своими софизмами и чудовищными преувеличениями то дело, в защиту которого они выступают?

Конечно, всесторонне развитой человек возможен лишь при развернутом социализме. Но значит ли это, что путь к такому человеку не начинается уже сейчас? Значит ли это, что на время переходного периода рабочий должен превратиться в машину? Вы скажете, что, разумеется, нет, что никто этого и не утверждает. Простите, но это естественное следствие из ваших теорий, и Эренбург их только доводит до конца.

Есть вещи, над которыми нельзя зубоскалить, когда называешь себя коммунистом. Для вас гуманизм — бранное слово. Не стану с вами спорить. *Старый* гуманизм отчасти заслужил эти упреки. Но не приходило ли вам в голову, что и социализм, уничтожающий классовое деление и эксплуатацию человека человеком, освобождающий рабочего от рабства чрезмерного и однообразного труда, дающий ему достаточный досуг и возможность проявить все свои способности, выпрямить свою личность во весь рост, является своеобразным *новым* гуманизмом? Вы говорите о Шиллере. Нам несравненно ближе тот гуманизм, который идет от французских просветителей XVIII века и Фейербаха и который слышится в словах Маркса, когда он заявляет о необходимости создать для человека достойные человека условия. Но и в Шиллере, несмотря на его

прекраснодушие и идеалистический пафос, есть кое-что такое, что может соответствовать и нам.

Л е ф о в е ц. Но сейчас-то нам нужны Шиллеры — или толковые мастера, инженеры, организаторы?

А в т о р. Шиллеры сейчас вообще невозможны. Это тот тип «гуманистов», который исчез вместе со своим временем и больше не вернется. Но нам не нужны и американизированные дельцы «с крепкими нервами и лишенные сантиментов». Куда и с кем пойдет такой делец — еще бабушка надвое сказала. Он там, где лучше платят. Да, нам нужны мастера, инженеры, организаторы, но не «спецы» и бизнесмены с опустошенной душой, которым всякое чувство, выходящее за пределы делячества, кажется смешным сантиментом, не усовершенствованные живые механизмы, а люди с горячей кровью, знающие, за что они борются, не теряющие из-за деталей работы главной цели — освобождения трудящегося и эксплуатируемого человечества, люди, которые сохранили еще такие «сантименты», как революционная страсть.

Для вас все это — «чепуха». И неудивительно. Вы — последыши того направления, которое оформило идеологию буржуазной интеллигенции в момент ее увлечения техникой, небывало расцветшей индустрией и которой социализм был чужд и непонятен. Куда вела футуризм логика его развития, показывает пример Маринетти и его школы. Ваш единомышленник, Перцов, утверждает даже, что не Маринетти пришел к фашизму, к Муссолини, а Муссолини пришел к Маринетти, украл и урезал его лозунги. Тем хуже. Правда, русские футуристы не были с самого начала так последовательны в своем увлечении индустриализмом, как Маринетти, но это мало меняет дело. Обожествление техники и у них не оставляло места для живого человека. Он был только механизм, машина. Социализм хотел освободить человека от власти машины. Вы же его хотели подчинить ее господству.

Революция прервала «естественный» ход развития русского футуризма, резко изменив его направление. Футуризм принял социалистическую концепцию, но поверхностно и односторонне, приспособив ее к своей «техницистической» идеологии. Если человек был для него усовершенствованным механизмом, то социализм стал для него усовершенствованным работным домом. Человек (конкретно: рабочий) должен стать машиной не только на время переходного периода (как я прежде предположил за вас и в вашу пользу), но машина и вообще-то является

идеалом для человека. Отсюда ваша теория «бездумного» искусства, организатора вещей, а не идей, ваш культ буффонады, цирка, джаз-банда, ваше представление социалистического строя как «ритмически организованного производства товаро(?!)-ценностей», при котором для досуга не останется места и искусство отмирает. Судите сами, возможен ли переход от вашего человека к «всесторонне развитому», и для чего этот человек годится: для строительства социализма или как бессловесный рабочий скот? И какую теорию следует назвать мещанской: ту ли, что хочет освободить человека, или ту, которая старается обратить его в машину?

Лефовец. Послушайте, вы сознаете, какое тяжелое обвинение вы сейчас бросаете,— или вы это делаете в порыве полемического увлечения?

Автор. Успокойтесь. Вполне сознаю. Я нисколько не ослеплен полемикой. Я только стараюсь возможно отчетливее выразить то, что составляет мое глубочайшее убеждение. Я не знаю правила и не вижу причины, которые заставляли бы меня относиться с уважением к *мнению* противника, когда я на самом деле считаю его абсурдным и вредным. Я знаю только один возможный вид уважения к *противнику:* это спорить с ним по существу, не отделываясь бранью. Чего я и придерживаюсь. Но вам-то к лицу ли возмущаться после того, что вы говорили, и после того, что повторяете из месяца в месяц на страницах вашего журнала?

Лефовец. Я не возмущаюсь. Я лишь удивлен. Я не понимаю, как можно не в пылу полемики, а со спокойной головой написать, например, что наши принципы «становятся дверью, через которую пролезают на первые места бездарности, ограниченные головы». Ведь это же просто клевета!

Автор. Нет, не клевета. Я ведь не говорю, что таково ваше намерение. Я знаю, что *субъективно* вы от этого очень далеки, но объективно ваша теория получает — во всяком случае, может получить — такой смысл. А объективный смысл важнее субъективных намерений.

Лефовец. Намерение всегда субъективно. Это тавтология. Советую исправить... Видите ли, всякий спор можно вести до бесконечности. Нет такого спора, где противник признал бы себя побежденным. Меньше всего думаю об этом я. Но закончить наш диалог заставляют нас рамки статьи. Ведь мы — всего лишь разросшееся обрамление. И так как условность уже нарушена, то позволяю

себе сделать вам в заключение один упрек: вы напрасно не оболванили своего противника. Раз диалог все равно воображаемый, зачем надо было вкладывать в руки оппонента сильное оружие?

Автор. Спорить с дураками неинтересно и вряд ли убедительно.

Лефовец. Тогда вам надо было бы сделать противника умнее, а главное, правдоподобнее... Неужели вы думаете, что мы в самом деле стали бы с вами разговаривать так парламентерски деликатно и отвечать аргументами на аргументы? Нет, для таких случаев у нас держится наготове Асеев и полные ушаты «дневников».

Автор. Вы правы. Но исправлять уже поздно.

Из статьи
«РАЗГОВОР В СЕРДЦАХ»

ДИАЛОГ ПЕРВЫЙ

Читатель

Кризис поэзии? Слышали, и не раз. Критики всегда говорят о кризисе. Если их послушать, то окажется, что литература никогда не выходила из состояния кризиса. В эпоху Пушкина и Гоголя Белинский заявил, что у нас нет литературы. Почитайте критику 60-х годов, и вам покажется, что это десятилетие, давшее «Войну и мир», «Преступление и наказание», «Отцов и детей», было временем жесточайшего литературного упадка. 30 лет спустя Чехов меланхолично писал о себе, о Короленке, о современной ему прозе как об искусстве второго сорта. А начало нашего века, увидевшее расцвет символистской поэзии, расценивалось общим мнением как некая эпоха деградации. Выходит, что, как бы ни развивалась литература, к ней все равно приклеивают ярлык упадка и оскудения. Известно, что золотой век всегда позади: тогда и солнце было ярче, и птицы голосистее. Поэтому разговоры о кризисе искусства не имеют никакой цены. Они могут только свидетельствовать о том, что критику не нравится современное ему искусство, потому ли, что он воспитался на старых образцах и, приучив свой желудок к «деликатной» классической пище, не способен переварить ничего нового; потому ли, что у него дурное настроение или врожденная склонность к пессимизму; или, наконец, потому, что он не знает, как разобраться в нахлынувшей на него массе нового материала, и собственную растерянность выдает за общее несчастье. Но погодите, пройдет несколько десятилетий, и какой-нибудь новый критик, так же, как и прежний, брюзжащий на современность из-за того, что ее острые углы не сглажены временем, объявит нашу эпоху кризиса эпохой расцвета и будет колоть глаза живым — напоминанием о великих мертвецах. Они велики, потому что они умерли.

Критик

Я знал, что встречу такие возражения. Они неизбежны, как крики «ура» на военном параде, и так же доказательны. Они возникают почти автоматически, непроизвольно. Но их непроизвольность вовсе не является свидетельством в их пользу. Вы рассуждаете формально. Ошибки отдель-

ных критиков, даже заблуждения целых школ, не могут быть аргументами ни за, ни против Вы, пожалуй, напомните мне басню о волке и о пастухе, который так часто обманывал крестьян ложной тревогой, что ему перестали верить? Хорошо, пастух поступал дурно, но волк-то ведь действительно заявился. Я понимаю ваше недоверие, но, вместо того чтобы отделываться от фактов общими и достаточно избитыми рассуждениями, не лучше ли рассмотреть факты по существу? Вас удручает трафаретность вечных ссылок на кризис, и от одного шаблона вы хотите заслониться другим шаблоном. Вы прибегаете к традиционному представлению о непонятых новаторах, которых оценить умеет только потомство. Но разве потому возникает недовольство современной нашей поэзией, что в ней слишком много новаторства и дерзания? Поистине она не страдает их избытком. Да объясняют ли ваши слова что-нибудь и в тех примерах, которые вы привели? Когда Белинский сетует на отсутствие литературы в эпоху, которая нам сейчас представляется временем расцвета поэзии, величайшей культуры стиха, то в нем говорит не отсталость консерватора, а требовательность человека, перерастающего свое время и ставящего литературе новые задачи. Когда шестидесятники отвергают Толстого, Достоевского, Тургенева, мы ясно видим корни этой «несправедливости»: она обусловлена не страхом перед новаторством, а общественно различной позицией критика и писателя. Здесь есть неудовлетворенность, нетерпение, отрицание, но здесь никто не говорит о кризисе. Нападки здесь исходят не из того, что литература остановилась в развитии, а из того, что она развивается во враждебном идеям критика направлении. А я говорю именно об остановке, о кризисе.

Читатель

Я не настаиваю на примерах. Поймите меня. Я хочу сказать, что критика так часто, так охотно и безответственно говорит о кризисе, что теряется само ощущение этого понятия. Может быть, то, что вы называете кризисами, и есть жизнь литературы, способ ее существования. Может быть, развитие искусства вне кризисов так же невозможно, как жизнь организма без разрушения тканей. Но тогда многого ли стоят все ламентации критики?

Критик

Я бы вам мог кое-что на это возразить. Но вместо этого позвольте вам задать один вопрос. Вот вы не критик. У вас

нет профессионального озлобления, вы — не абстрактная тень литературы, не ругатель, бегущий за ее триумфальной колесницей. Словом, вы лишены тех недостатков, которые, по традиции, принято приписывать критику. Вы — просто читатель, то есть тот, для кого в конце концов издаются книги и журналы. Скажите, вам нравится современная поэзия?

Читатель *(подумав)*

Не слишком.

Критик

Так. А почему же не нравится?

Читатель

Видите ли, вы меня застаете врасплох. Не знаю, сумею ли я достаточно точно выразить свою мысль, которую мне для самого себя сейчас впервые приходится облекать в отчетливую форму. Мне не нравится современная поэзия потому, что, раскрывая книгу, я наперед знаю, что я в ней встречу. Если это крестьянствующий поэт, то непременно будет: жеваный ямб, черемуха и много лирической воды. Тут все заштамповалось на есенинских образцах, и автор все еще плачет об утраченной молодости и вспоминает родственников по восходящей линии. Обязательное уныние является здесь как бы поэтическим паспортом или своего рода масонским значком, по которому узнают посвященных. Если это поэт безыменского толка, то тот же неизбежный ямб будет преподнесен как барабанная дробь, и вы с привычным изумлением услышите, что и барабан умеет сюсюкать. Вопросительные знаки дешевого уныния будут сменены восклицательными знаками дешевого мажора — и вы безошибочно угадаете, что на такой-то странице начнется схоластический спор о сравнительных достоинствах любимой девушки в чулках телесного цвета, а немного дальше вам попадается философствующий газетчик или премудрый фабзаяц, плюющий на котелки нэпманам, и короткая бытовая сценка закончится приличествующим нравоучением. Если раньше вас допекали родственники по восходящей линии, то теперь вас будут допекать родственники по нисходящей линии. Словом, в стихах наших поэтов я знаю все заранее: фауну и флору, эпитеты и метафоры, мораль концовок и шаблоны вступлений. Мне надоели невероятные газетчики и лубочные фабзайцы. Мне надоели поэмы о любимых девушках, эти

многострочные стихотворные поллюции. Мне надоели геральдические животные и символические растения, березки и клены, коровы и жеребята. Мне равно претит эпическая матерщина одних (поэтов, разумеется, а не коров!) и словесная суетливость других, эти бесчисленные юркие «ну, вот», «поди-ка», «изволь», «угадай-ка», вставляемые не то для заполнения стиха, не то для имитации добродушно-простецкого тона, этот насквозь фальшивый блатной жаргон, экзотика опрощающегося интеллигента. Мне прискучило плакать с поэтом оттого, что ему 30 лет, и политграмотно «шамать», когда ему 18.

Критик

Вот видите, каким языком вы заговорили, когда перешли к конкретным фактам. Вы хотите как будто поменяться со мной ролями. Охотно уступаю вам свою. Но зачем же вы так ожесточенно со мной спорили? Нынешняя поэзия не нравится вам потому, что она заштамповалась, то есть остановилась в движении. Это я и назвал кризисом. Кстати, вы имеете случаи убедиться на собственном опыте, что можно осуждать искусство своего времени не только из упрямого консерватизма. Но я принужден буду выступить на его защиту. То, на что вы обрушились, вовсе не исчерпывает современную поэзию. Подражатели Есенина и школа Безыменского — это уже вчерашний день. Доказывать их застылость — значит ломиться в открытую дверь. Это ясно каждому, интересующемуся литературой. Вы выбрали самый легкий способ доказательства, но не самый убедительный.

Читатель

Я и сейчас с вами не совсем согласен. По-вашему выходит, что всякая заштамповавшаяся, то есть всякая плохая литература тем самым, что она плоха, уже находится в состоянии кризиса. То есть для вас кризис — синоним скверного качества, а не выражение болезни, и притом *обостренной* болезни. Для кризиса же характерна именно острота затруднений, поиски выхода. Посредственная литература может существовать неопределенно долго без того, чтобы чувствовать свою ущербность, недостаточность своего состояния, без того, чтобы ощущать недовольство, и даже без того, чтобы эта ущербность была отчетливо почувствована читателем. Читатель понемногу отходит от нее, перестает ею интересоваться, но все это происходит незаметно, бесшумно, под знаком равнодушия,

а не борьбы. Примером может служить немецкая литература второй половины прошлого века (50—80-е годы). Причем интересно, что это — не эпоха упадка, а экономического расцвета Германии, ее национального объединения, огромного развития науки. Наука, индустрия, техника оттесняют поэзию на последнее место. В ней нет внутренних импульсов для того, чтобы изменить свое состояние. Так и у нас: я вижу ухудшившуюся литературу, но я не вижу кризиса. Кризис предполагает ясное сознание неудовлетворенности, напряженное искание выхода, а есть ли оно у наших поэтов? Ни в какой степени. Каждый нашел свою полочку и успокоился. Повторяю: кризис — выражение болезни: ее высший, ее переломный пункт — и может иметь два выхода: выздоровление или смерть. Наша же поэзия не чувствует себя больной и потому не собирается ни выздоравливать, ни умирать.

А теперь относительно «вчерашнего дня». Что ж поделаешь, если этот вчерашний день господствует и сегодня! Я не знаю, что ясно вашему любителю, имеющему возможность внимательно следить за литературой, но для огромного большинства читателей Безыменский и Есенин — это 90 % советской поэзии, это основные линии, очерчивающие их поэтический горизонт. Их вкус колеблется между Безыменским и Есениным. Нет, даже не Есениным, а Есениным опошленным, превращенным в романс. «Письмо матери», положенное на скверную музыку, которое вы можете услышать повсюду, где только есть здоровая глотка и чувствительное сердце. Я не уверен, но я думаю, что положены на музыку и стихи Безыменского — например, о сыне. И вы представляете себе, какая это какофония, когда с обеих сторон затягивают эти псалмы, симметричные в своей противоположности. Но ведь и самый неопытный читатель не сумеет долго выносить трафарета. И разочарование его в этой поэзии будет разочарованием в поэзии вообще.

Критик

Почему же? Ведь, по вашей теории, он не заметит трафарета, а если заметит, будет терпеть энное количество времени. Но пусть даже не будет. Разве литература так уж прямолинейно развивается, как функция читательских запросов? Ваши доводы недостаточны. Поэзия растет скорее не теми элементами, которые уже сделались достоянием читательской массы, а теми, которые еще не вошли в ее поле зрения. Популярность писателя и его реальное значе-

ние в литературе вовсе не обязательно совпадают. Поэтому десять процентов могут иногда значить больше, чем девяносто. А вы их упускаете из внимания. Не подумайте, что я хочу выступить на защиту даже этих десяти процентов. Я хочу лишь сказать, что всякое суждение о поэзии, игнорирующее их, лишено силы и веса. Конечно, это еще и потому, что можно и следует поспорить относительно цифр. Вы ставите на место поэзии представление о ней читателя, литературный горизонт заменяете читательским кругозором. Но ведь это разные вещи. Пусть в сознании читателя ученики Безыменского и эпигоны Есенина — девять десятых современной поэзии. В реальности они всего лишь небольшая дробь.

Читатель

Хорошо, соглашаюсь: вы правы. Но крестьянствующие и безыменствующие взяты мной лишь как наиболее характерные, наиболее показательные примеры. Намного ли изменился бы результат, если б я обратился к другим примерам? Вот перед нами точно расписанная по числам календарная одопись Лефа. Бунтарство, когда-то приводившее в движение ветряные мельницы зауми, теперь перешло на полезную работу. Стихия регулирована и учтена в твердых дензнаках. Революционеры кафейных подмостков, заставлявшие трепетать от восторга слабонервных девиц обоего пола, одели общегражданское платье и создали теорию социального, то бишь редакторского, заказа. Мастер отдает пролетариату свое мастерство, благо «машина ничего не говорит об идеологии создавшего ее инженера». Он готов обделать любую мысль на любой манер. Он давно оставил мысль об «учительстве». Его дело — «словесное оформление». Его хорошо налаженная мануфактура для производства газетного пафоса действует бесперебойно. Его приемы давно шаблонизировались, и несложная рецептура выпирает из стандартно скроенного стихотворения. Она так несложна, так трафаретна, что можно смело открыть трехмесячные курсы по искусственной фабрикации лефов.

Критик

Вы тут близко подходите к основной болезни современной поэзии. Дело не в Лефе. Его литературное одряхление давно не составляет секрета. То, что он перестал существовать как действенная, активная, новаторская школа в поэзии, является уже почти общим местом. Ко-

нечно, он сейчас живет на проценты с прошлого. Но тут надо делать различие между Маяковским и, скажем, Асеевым. Маяковский повторяется, но его стандарт создан им самим. И так как он очень субъективен, своеобразен, угловат, то его повторяемость гораздо более заметна, чем у какого-нибудь другого поэта с менее яркой индивидуальностью, и гораздо больше раздражает читателя. Маяковский повторяет образец, который не терпит повторения. Асеев приятнее, легче, музыкальнее, лишен этой угловатости, обладает вкусом и тактом и несравненно больше нравится среднему читателю. Вы часто можете услышать, как те, которые бранят Маяковского, хвалят Асеева, считают его первым поэтом Лефа, ставшим на место автора «150 000 000». Это и неудивительно. Асеев — поэт компромиссный. Его повторяемость не так заметна, потому что стандарт, который он повторяет, не так своеобразен. Да он и не является целиком его созданием. Это — сплав из многих элементов. Асеев — не футурист чистой воды, как Маяковский. Он — лефоакмеист. И если он является для современной поэзии более характерной фигурой, чем Маяковский, если он с большим правом может выступать как ее представитель, то именно в силу своего лефоакмеизма. Он начинает собой ряд компромиссных поэтов. Саянов и Ушаков, Антокольский и Луговской, Тарловский и Колычев — все эти поэты различных школ, по существу, видоизменения одного и того же типа. Пусть у Асеева и Саянова преобладают лефовские признаки, а у остальных — акмеистские: все они образуют один непрерывный ряд, связанный незаметными переходами. И этот ряд растет, дает боковые отростки, вбирает в себя все новые и новые силы. На поэзию надвигаются лефоакмеистические сумерки.

Не в том беда, что поэты компромиссны. В искусстве это слово не имеет того привкуса, что в политике. Быть может, эклектиком был и Пушкин. Нельзя и сказать, что они бездарны. Наоборот, большая часть из них — люди несомненно талантливые. Но наш лефоакмеизм — продукт выветривания поэзии. Это — ревпарнасство, это — холодное эстетизирование революции. Это — будни техницизма. Это — его гипертрофия. Это — умение обо всем писать и ничего не выразить. Не обманывайтесь видимостью: за ней ничего нет. Бешеные ритмы, гримасы волнения, широкие жесты — это все имитация, привычная поза насквозь театральной, декламаторской поэзии. Интонационный стих превращается в имитационный. Выветрившаяся поэзия, движимая не импульсами, идущими изнутри, а внешними поводами,

толчками со стороны, не может развиваться. Она необходимо застывает на месте. И пресловутый рост мастерства есть только другое выражение запустевания поэзии, ее формалистского перерождения. Когда Маяковский докатывается до откровенной халтуры, вроде «Клопа»,— это трагично. Вы в этом видите железную логику судьбы большого поэта, взявшего в своей работе установку, противоречащую его природе. Когда наши лефоакмеисты доходят до нестерпимейшего «мастерства», это только скучно. Скучно, как понедельник.

Читатель

О, нет! Понедельник — веселый день. После воскресной неприкаянности трезвый ритм серых понедельников звучит как маршевая музыка. Мы еще не научились как следует работать, но отдыхаем хуже, чем работаем. Наши будни лучше наших праздников. Лефоакмеисты торжественно-скучны, как английское воскресенье, как еврейская суббота. Да, если б они действительно были поэзией будней! Но они будни поэзии. Тут я с вами совершенно согласен. Но не слишком ли вы раздвигаете обобщение? Не преувеличиваете ли вы удельный вес замеченных вами фактов? Я сомневаюсь в законности объединения под одной вывеской писателей самых различных школ и оттенков. Я понимаю сближение: Асеев — Саянов — Ушаков. Их родственность очевидна. Это и есть настоящие лефоакмеисты, или, как вы удачнее выразились, ревпарнасцы. Но почему к ним отнесен Антокольский, поэт широкого жеста и приподнятого пафоса, выступающий на котурнах и при свете рампы, поэт, в стихах которого каждое слово как бы начинается с большой буквы и проносятся тени огромных и смутных образов, а недочерченные трагические символы ведут неясную борьбу? Или конструктивист Луговской, у которого и поэзия настроена на иной камертон, и формальная зависимость иная — от Сельвинского?

Критик

Вы придаете слишком большое значение групповым ярлыкам. Поэтому вас смущает вопрос о законности помещения в один ряд лефовца Асеева, вапповца Саянова и конструктивиста Луговского. Но много ли говорят эти этикетки о действительном облике поэта? Луговской — конструктивист? Конечно. Это его формальный паспорт. Его удостоверение личности. Но конструктивист и Багрицкий. Однако много ли вы поймете в Багрицком, если

подойдете к нему с меркой конструктивизма? Вы скажете, что Луговской не случайный человек в конструктивизме, подобно автору «Думы про Опанаса», что он тесно связан с группой всем пафосом своего творчества? Согласен. Скажу даже больше: он перепевает Сельвинского — не теперешнего Сельвинского, а того, каким он был года четыре назад. Жесткого и неудобного поэта он приспосабливает к вкусам и пониманию среднего читателя. Он выполняет отчасти то, что эпигоны Пастернака по отношению к Пастернаку или Кирсанов по отношению к Маяковскому. Но весь вопрос в том, *как* он это делает. Перед нами лефоакмеистическая интерпретация Сельвинского, парнасское его извращение. Этим самым изменяется то, что можно назвать «пафосом» творчества: его внутренняя установка. Поэтому Луговской — конструктивист только формально, а на деле тот же парнасец. Аналогично дело обстоит и с Антокольским. Конечно, у Антокольского есть, хотя и в смутном, неясном виде, то, что вы никак не выжмете из стихов Ушакова: поэтическое мироощущение. Он не только мастер, не только версификатор. Но элементы мироощущения так неотчетливы, так разрозненны, так придавлены техникой и материалом, но голос так форсирован, так театрален жест, так приподнята риторика, но так явно скрестились в поэте — через Мандельштама и Пастернака — линии обеих школ, что сомнения не остается: перед нами все тот же лефоакмеизм.

Поэзию захватывает быстрое обесцвечивание. Словно реактив, уничтожающий окраску, пробирается все дальше нивелирующая работа лефоакмеизма. Самые задушевные и тонкие поэты падают его жертвой. Я перестаю узнавать голос Светлова. Да, он пишет гораздо чище, исчезает еврейская неправильность его оборотов. Он европеизируется, приобретает самоуверенность и лоск. Он резонерствует и снисходительно острит. Но разве за это любили мы тонкую графику его стихов? Он сделает стихотворный фельетон не хуже Асеева. Он зарифмует любую газетную тему. Кое-кого это приведет в умиление: вот, мол, как растет Светлов! Скоро, пожалуй, догонит Саянова! Я же вижу в этом только оскудение поэта, потому что все беднеет подоснова поэзии, мирочувствование, и им движет уже не внутренняя потребность выявить себя, а внешний толчок, заказ. И защитный мундир лефоакмеизма, который он надевает, символизирует формалистскую деградацию его творчества, постепенное превращение поэзии в версификаторство.

Налет парнасства покрывает и последние стихи Багрицкого. Лефоакмеизм обесцвечивает не только сложившихся поэтов, но захлестывает и молодежь: Гусева, Уральского, Цвелева, Митрейкина. Он повсюду, он просачивается с каждой журнальной страницы и газетного листа. Это — не художественный стиль, накладывающий свой отпечаток и на крупную индивидуальность, но не стирающий ее, ибо стиль означает нечто большее, чем совокупность приемов. Это — некое безличное умение жонглировать стихом, некая обязательная сумма прописной оригинальности и эксцентризма. Она стирает всякие различия и на все лица накладывает один и тот же безжизненный грим. Это — создание людей, сознательно оторвавших поэзию от мирочувствования или запрятавших его так далеко, что только временами и нечаянно оно прорывается. Теоретики шахматной игры говорят о ничейной смерти, грозящей шахматам. Вот такая же ничейная, лефоакмеистическая смерть угрожает нашей поэзии — скверная, постыдная смерть от имитации, формализма и бессилия.

Читатель

Я думаю, что вы хватили через край. Ибо если бы вы были правы, то вы бы очутились в довольно затруднительном положении. Хорошо. Лефоакмеизм — выветривание поэзии или обесценивание ее. Лефоакмеизм быстро распространяется. Чем же объяснить такое бурное распространение его? Почему поэзия так легко обесцвечивается, так поспешно идет к своей гибели?

Критик

Вопрос этот не столь труден, как вы думаете. Я на него уже, в сущности, ответил. Лефоакмеизм так быстро проникает к нам потому, что в нашей поэзии — отрыв творчества от мирочувствования, или, что то же, творчество заменено мастерством. Лефоакмеизм дает лучшее, наиболее соответственное выражение этой неполноценной, урезанной поэзии. Правда, такой ответ ведет за собой новый вопрос: отчего же происходит у нас этот отрыв? Но на него я постараюсь вам ответить несколько позже. Впрочем, насколько я заметил, ваш вопрос носил в значительной мере риторический характер и означал несогласие либо с моей квалификацией лефоакмеизма, либо с утверждением о его распространенности.

Читатель

Да, если хотите. Я не оспариваю вашу квалификацию, но я сомневаюсь, чтобы наша поэзия была сплошь пропитана этим ядом и чтоб настоящее ее представлялось таким безнадежным.

Критик

От вас, так решительно разделавшегося с поэзией еще в начале нашего разговора, я меньше всего ожидал подобного возражения. Ну конечно, вы правы: у нас не только света что в лефоакмеистском окошке. Есть еще романтики, конструктивисты...

Читатель

Вот-вот.

Критик

Погодите радоваться... Романтики? Но это те же Светлов, Багрицкий плюс несколько молодых поэтов. Я сам еще недавно с большим вниманием следил за их поэтической перекличкой. Я полагал, что их путь интересен и направление хорошо выбрано. Я, правда, не думал, чтоб путь этот стал столбовой дорогой поэзии, но ведь в поэзии привлекательны не одни столбовые дороги. Имел ли я право верить? Да, имел. Романтики не только обещали: они дали книги, которые надолго останутся: «Ночные встречи», «Юго-запад». Мало того, я думаю и сейчас, что их путь нужен и хорош. Но я не вижу, чтоб они шли по нему. Они свернули в сторону. Их перекличка затихла. Разве можно теперь назвать романтиком Светлова? Он ступил на горную тропу совформализма, и вот уже готов туда последовать за ним Багрицкий. От романтизма у них остались мотивы гражданской войны. Но они у них превращаются в инерцию прошлого, а не в действенную силу. Да и может ли школа объединяться на этом? Вот почему для меня ясно, что эта группа либо уже увяла, либо только развернется в нескором будущем.

Конструктивисты? Они, конечно, определеннее, и их нельзя включить в общий лефоакмеистский итог. Но здесь начинается целая серия «но». Прежде всего «но» количественное. Много ли этих конструктивистов? По существу, всего два: Сельвинский и Зелинский. Вера Инбер перестала писать стихи, да никогда настоящей конструктивисткой и не была. Багрицкий — романтик, начавший линять. Аду-

ев и Луговской перепевают Сельвинского прошлых лет: один бойко и старательно, как первый ученик, другой — с лефоакмеистской театральной грацией. В лице Луговского конструктивизм перерождается в совпарнасство, в лице Адуева он запоздало твердит зады. Да и сам Сельвинский, автор «Командарма», не является уже больше правоверным конструктивистом, он перерос рамки своей школы. Таким образом, конструктивистов поэтов в чистом виде в природе не существует. Историческая миссия представлять ортодоксальный конструктивизм возложена на Корнелия Зелинского с его статьями фасона шимми. Один, можно сказать, конструктивист, да и тот теоретик!

Так количественное «но» переходит в качественное. Конечно, я понимаю, что количество не является еще решающим моментом, так же как и эмпирическое неполное осуществление принципов на практике. Положения, ценные сами по себе, отнюдь не скидываются со счетов тем обстоятельством, что их в данный момент разделяют только единицы, да и те не умеют их полностью реализовать на деле. У конструктивистов есть своя философия и поэтика. Может быть, в них и заключен динамит, который взорвет застылость нашей поэзии? Вот здесь-то «но» акцентируются с наибольшей силой.

Поэтический кодекс конструктивистов несложен и отчетлив. В его положениях нет ничего существенно нового. Нова только их комбинация и та настойчивость, с которой они выдвигаются как необходимые и общеобязательные истины искусства. Возьмите «локальный метод», принцип, который всеми конструктивистами выполняется с максимальной последовательностью и постоянством, то есть подбор образов и эпитетов «перышко к перышку», в зависимости от локальной окраски темы. Его применяли уже давно. У Мицкевича — Пушкина вы найдете сравнение деревенской красавицы со сметаной и котенком у печки. Леонид Андреев уподобит музыкантов инструментам, на которых они играют. Французский прозаик скажет про мясника, что он красен, как его измазанный кровью фартук. Все это законно и уместно как частный метод, как один из многочисленных видов сравнений, не претендующий на монополию. Все это никуда не годится как метод генеральный, подчиняющий себе остальные, как правило, как система. У Веры Инбер приморский город лежит как огромная рыба. В данном контексте это выразительно. Но если каждый раз, описывая порт, берег, море, мы будем прибегать к языку морских эпитетов и метафор, то это

превратится в скучный рационалистический педантизм. Природа не «конструктивна». Она не знает локального метода. Ее сходства неожиданны и разнообразны. Законы контрастных ассоциаций в нас, быть может, сильнее законов ассоциаций по смежности. Поэзия это уже отметила тогда, когда поле ржи сравнивала с морем,— образ, который нам кажется теперь банальным. Скрипач не обязан напоминать скрипку, мясник сходствовать с тушей, крестьянин иметь ржаные волосы и васильковые глаза, матрос — мускулы как канаты и пахнуть солью. Правило в чистом виде нас не интересует. Для того чтобы оно нас заинтересовало, нужно, чтобы явление хотя бы в одном пункте отклонилось от нормы. Локальный метод мы воспринимаем как искусственность, как насилие над правдой, как схему или как фокус. Читатель готов подчиниться художнику, но он не хочет, чтобы его вели за руку, как ребенка. Подбирая образы по локальному принципу, поэт неизбежно должен прийти к натянутым сравнениям. Ведь он исходит не из действительных сходств вещей, а из вне их лежащего задания. Система его образов не создается также единством настроения, оправдывающим величайшие деформации вещей, делая их знаками внутреннего мира художника. Когда мы в «Колыбельной» читаем: «Ночь идет на мягких лапах, дышит, как медведь», мы приемлем этот образ, хотя он, быть может, выражает не более как элементарную ассоциацию: ребенок — игрушка. Мы приемлем его потому, что — своими боковыми связями — он будит в нас неясные и могучие ощущения детства. Но когда дальше комсомолец, получив письмо о смерти матери, «бледнеет, как бумага, смутный, как печать», мы отчетливо чувствуем натянутость и фальшь, мы видим, что сравнение с бумагой и печатью выросло не из эмоционального тона стихотворения, не из необходимости развития темы, а из рассудочного стремления выдержать локальный принцип. Мир не укладывается в деревянный ящик локального метода. Поэт заставляет нашу фантазию идти по узкой дорожке. Повторяю, нас ведут за руку, и мы не должны глядеть по сторонам. Оскудевает эмоциональная подпочва поэзии, ее ассоциативный фонд. Из всего богатства ассоциаций на нашу долю достаются однообразные, сухие сопоставления, подобранные по головному плану. Да, локальный метод плох не только потому, что он несостоятелен как метод, но и потому, что он свидетельствует о тенденции конструктивистов строить искусство чисто рационалистически.

Я не буду останавливаться на тактовике, который представляется конструктивистам каким-то синтетическим размером, изобретенным ими и открывающим перед поэзией необычайно широкие перспективы. Я думаю, что спорить о нем не стоит. Является ли «паузник» частным случаем тактовика, как утверждают одни, или тактовик — частным случаем «паузника», как полагают другие,— в обоих случаях мы не имеем ничего принципиально нового. Тактовик начисто сводится к дольнику,— все его хваленое разнообразие есть разнообразие дольника, давно уже вошедшего в литературный обиход. Интереснее другое положение конструктивистов: о приближении поэзии к прозе.

Они проделали в этом направлении очень много. Они продолжили ввод в стихи деловой речи, начатый еще футуристами, и продолжили в гораздо более широком масштабе. Они вернулись к традициям Байрона и Пушкина, возродив стихотворный роман. Они перенесли в поэзию быт с его мелочной детализацией, они развернули типаж, пользуясь здесь не только средствами натуралистической прозы, но и подражая приемам кино. Вместе с обликом героя они передавали и его речевой стиль, его ругательства, его выговор, его заикание. Психологические экскурсы они комбинировали с элементами буффонады. Целые главы отводились под политические споры, публицистику, статистические данные, прейскуранты цен. Их ориентация была не столько на Пушкина, сколько на Золя. И я вовсе не хочу сказать, что это плохо. «Улялаевщина» — одно из самых сильных произведений советской поэзии. Но, обратите внимание, следующая вещь, написанная в тех же принципах, не удалась: «Пушторг». Не только потому, что она слишком грузно орнаментирована, словесно тяжела, читается с трудом и мукой, но и потому, что дальнейшее развитие принципа приближения поэзии к прозе заводит поэзию в тупик. В самом деле. Ведь у «Пушторга» должны были бы быть все преимущества по сравнению с «Улялаевщиной». Идея, положенная в его основу, гораздо отчетливее и глубже трактована: в «Улялаевщине» рассуждения насчет медного чайника и техники, в которых идейная соль эпопеи, сделаны довольно-таки наивно и очень мало значат. Ее спасает непосредственная сила изобразительности. Но «Пушторг» не только умнее «Улялаевщины»: его положения вырастают до подлинного драматизма, его типаж очерчен с большой резкостью, а что касается перегруженности, то и «Улялаевщина» от нее далеко не сво-

бодна. Почему же именно «Пушторг» знаменует собой неудачу? Потому, что в «Улялаевщине» специфичность стихотворной формы оправданна, а в «Пушторге» нет. Здесь Сельвинский пользуется приемами прозы гораздо шире и последовательнее. Если «деловая» и публицистическая речь вклинивается в «Улялаевщине» пятнами, то в «Пушторге» она основной строительный материал. Сельвинский берет его всерьез. Его перечень пушных товаров длинен и сух. Его статистические таблицы вставлены в строфу с той же безулыбочной, сугубой всамделишностью, с какой бы их вставил в текст своего исследования экономист. Но стихотворная форма условнее прозаической. Золя мог подробно писать о биржевых операциях, и читатель воспринимал эти страницы так же, как воспринимал бы их в специальной статье, то есть по существу, а не как формальный трюк. Писатель-натуралист может ввести в свой роман статистические выкладки, и они будут «звучать» всерьез. Вы скажете, что этим он только испортит свой роман? Предположим даже, что так. Пусть ему не надо было брать это оружие в свои руки, но все-таки оружие его стреляет. В руках поэта револьвер превращается в пугач. Желая прорвать условности поэзии, он делает условным то орудие, посредством которого прорывает. Поэзия мстит за нарушение своей природы. То, что было взято как всамделишное, она превращает в игру. Происходит возмущение материала. Он вырывается из рук поэта. Он становится кверху ногами. Он насмехается над своим господином. Перечни Сельвинского приобретают комическую окраску раешника и действительное значение имеют лишь в той мере, в какой создают некое своеобразное звучание. Его статистические таблицы лишены реального смысла, их нельзя прочесть. Для читателя они остаются только фокусом, только остроумным приемом. Такова и действительная их функция. Силой вещей весь этот материал делается декоративным либо получает пародийный оттенок. Стихотворная форма не только теряет свою оправданность; она обращается против поэта. Вы укажете на Пушкина, писавшего в «Евгении Онегине» о политической экономии и Адаме Смите? Но Пушкин являет как раз образец того, как можно удержаться на границе должного: он не соскальзывает на путь логических доказательств и не прибегает к научному языку и методологии. Если б об Адаме Смите писал Сельвинский, он привел бы цифровые данные и стал бы с ним спорить по существу. Вы напомните мне, что в античной древности гекзаметрами излагались фило-

софские системы, а на Востоке в стихотворную форму облекались законы? Это значит, что когда-то стихи имели внехудожественные функции, которые ими уже давно потеряны. Современные Лукреции не знают мерной речи, и законы написаны внушительной прозой Уголовного кодекса. Но и внутри искусства сфера поэзии суживается. Наше литературное сознание сейчас по преимуществу прозаическое. И если б я даже был неправ, говоря об условности поэзии, мстящей за себя превращением инородного материала в декоративный, если б даже приемы прозы могли быть перенесены в стихи полностью и всерьез, то все равно дело бы от этого мало изменилось. Мы должны были бы себя спросить: зачем же надо было писать стихами, а не прозой? Стихотворная форма уместна тогда, когда она выражает нечто большее или нечто иное, чем проза. Поэзия не в состоянии и не должна состязаться с прозой в специфической области последней, где та имеет все преимущества. Это все равно что делать какую-нибудь вещь из дорогого материала только потому, что он дорог, или из неподатливого только потому, что он неподатлив и на нем можно показать свою виртуозность, в то время как более дешевый и более податливый материал прочнее и лучше отвечает назначению. Когда мы видим вещь, нас не интересует вопрос, легко или трудно было ее сделать. Пусть трудно. От этого может выиграть достоинство художника, но не достоинство вещи. То есть это факт биографического, а не художественного значения. В конце концов, эти огромные романы в стихах — более всего тур-де-форс, кунштюк, желание щегольнуть «поэтической мускулатурой». Если Сельвинский пробует свою мускулатуру на романе, то поэт поменьше пытается создать очерк в стихах. Но почему надо писать очерк стихами, когда это лучше, свободнее, экономнее и проще достигается прозой? Форма теряет обязательность, а с нею смысл бытия. «Улялаевщину» нельзя было не написать стихами, а «Пушторг» можно и даже должно. Поэтому первая вещь удачна, несмотря на свои недостатки, а вторая неудачна, несмотря на свои достоинства.

Дальнейшая работа по приближению поэзии к прозе не сулит никаких перспектив. Предел того, что можно было в этом направлении достичь, не уничтожая специфичности стихотворной формы и не делая ее тем самым излишней, представляет «Улялаевщина». «Пушторг» его перешагнул. Остается либо перейти к прямой, уже нерифмованной прозе, либо топтаться на одном месте, указанном «Уляла-

евщиной», что и делают ученики и подражатели Сельвинского, либо искать какого-то выхода, не покидая границ поэзии. Я думаю, что это бессознательно понял и Сельвинский, написав после «Пушторга» «Командарм». Он и здесь не отступает от своего привычного натуралистического языка: заикается Оконный, фольклорствует Бой, пошло острит конферансье. Он и здесь выжимает тяжести и ходит неуклюжей походкой борца, у которого слишком развит плечевой пояс. Он и здесь старательно имитирует деловую речь приказов и любуется ею, как Мейерхольд «Земли дыбом» автомобилем. Но это — не главное, это не выпирает вперед, как в прежних вещах. Это — только расцветка. Действие перенесено внутрь — и напряженность внутреннего действия сама требует стиха, который, как резонатор, усиливает выразительность слова и интенсивность эмоций и звуком и ритмом досказывает то, что не досказано словом и мыслью. Сельвинский здесь вырывается из-под гипноза языкового натурализма и плоскостной характерографии. «Командарм» — вещь подлинно трагедийная, ибо в ней «во весь рост» противопоставлены друг другу два мирочувствования, трагический конфликт между которыми неизбежен. Этим самым Сельвинский далеко перерастает рамки своей школы, неспособной на трагедийное обобщение. Я бы сказал, что конструктивизм достаточно оправдан тем, что он дал «Командарма», если б он (конструктивизм) имел хоть какое-нибудь отношение к росту Сельвинского. И если я верю в Сельвинского (каюсь, после «Пушторга» эта вера во мне было поколебалась), то я не верю в конструктивизм как формальную систему, как поэтику. Не верю потому, что у него — слишком короткий прицел. Эта система годна на год, на два, но после трех поэм она изнашивается. Это — камерная поэтика с камерной перспективой.

Читатель

Вы недооцениваете конструктивизм и переоцениваете Сельвинского. Первое я вам прощаю: я сам небольшой любитель конструктивизма. Я хочу только указать, что конструктивизм, очевидно, не так мало значит, раз вы о нем столько говорите: тут какая-то неувязка. Но со вторым никак согласиться не могу. Вы скинули со счетов Асеева, Маяковского, Антокольского, Светлова и множество других. Почему вы сделали исключение для Сельвинского? Потому ли, что его стихи часто напоминают ребусы, для расшифровки которых приходится долго и тщетно ломать голову? Если так хотят развивать мои умственные

способности, то для этого есть другие, более целесообразные способы. Если же читатель осужден за некие неведомые грехи на каторжные работы, то давайте придумаем для каторжника какие-нибудь общеполезные занятия. Достоевский говорит, что в каторжной работе самое мучительное — сознание ее бесцельности. И я далеко не уверен, что некоторые стихотворения Сельвинского могут быть вообще расшифрованы. Недавно я как-то прочел, что крестьяне, которым были для опыта зачитаны Сельвинский и Пастернак, объявили их жуликами и сумасшедшими и «остервились» до такой степени, что потребовали авторов непонятных стихов предать суду, взыскать с них суммы, потраченные на гонорар и печать, и конфисковать все их имущество. Это напечатано в «Молодой гвардии» и как раз в том номере, где помещен восхитивший вас «Командарм». Вы скажете, что здесь перед нами — проявление культурной отсталости и что мнение крестьян, только-только начинающих знакомиться с литературой, не может являться аргументом? Согласен, крестьяне отстали. Но ведь в Сельвинском и Пастернаке часто не в состоянии разобраться и квалифицированный читатель, и, кроме того, те же крестьяне спокойно и с удовольствием выслушивали Блока с его тонкой лирикой. Не было ли в их возмущении законного протеста против того, что поэзия забывает свою социально-коммуникативную функцию, свою роль непосредственного эмоционального языка, объединяющего в вызываемом им чувстве массы людей, не было ли негодования на штукарство, фокусничество, техницизм? То есть в основе их суждений, может быть, лежала правильная, хоть и неосознанная мысль, что подлинная поэзия — всегда проста, естественна и доступна, что настоящее искусство избегает жонглерства и трюков.

И я приветствую решительных крестьян Топорова! Я — читатель, вынужденный условностями общественного литературного мнения думать, что это я — глуп и ограничен, раз «глубокие» истины поэта не доходят до моего сознания и мне начинает казаться, что их нет. Но я подымаю бунт. Я не хочу больше терпеть. Я не хочу больше верить, что черное — бело, когда мои глаза говорят мне обратное. Я открываю Сельвинского и читаю: «Но даже образ не без математик». Почему «математик», а не «математики»? Общность науки, ее свойство, как особой отрасли знания, определяется именно единственным числом, а множественное указывает на разность дисциплин, заключенных под общим названием. А ведь автор хотел сказать не больше

того, что образ его математичен. Дальше: «Батареям, в случае выезда конниц, открыть по своим же огонь». Или: «Нет у меня никаких политик». Почему «политик», а не «политики»? Почему «конниц», а не «конницы»? Ведь «конницы» — понятие собирательное. Для чего эти натяжки, входящие в систему? Это плановое уродование закономерностей языка? И меня хотят уверить, что человек, который с таким трудом и так неловко преодолевает сопротивление речевого материала, является великим мастером?! Но тогда объясните мне, ради бога, что значат стихи: «уверен ли ты, что сам избежал этих дыр ситца?» — и оцените всю несравненную логику и точность этого оборота! А «мысль игральных карт» — вместо мыслей картежника! А «шумящая в масле глазунья омлета», это удивительное блюдо, эта поваренная квадратура круга, ибо — увы! — глазунья и омлет — разные вещи! Сельвинский свято блюдет право на поэтическую вольность. Но вольность существует лишь тогда, когда она исключение. У Сельвинского же она — правило, а норма — исключение. Он не то что свободно обращается с языком и тут покорно уступает его власти, он старается взять его насилием. Но власти над языком так же нельзя добиться голым насилием, как нельзя насилием добиться любви. Сельвинский играет в гения. Это — трудная и опасная игра. Он примеряет одежду не по себе. Шекспировские шуты не просто забавны, но и умны, его конферансье только пошл и глуп. Одного героя он заставляет заикаться, другого — грассировать, третьего — говорить на «о», четвертого сыпать прибаутками. Это значит заменять средства внутренней характеристики внешними приметами. У другого писателя герой бы просто заикался. У Сельвинского он произносит странное слово: «тваж». Такое могло прийти в голову только Сельвинскому.

Да, он изобретателен. В его трагедию вставлено несколько интермедий, введены конферансье, чтец и хор, последние сцены симметрически повторяют первые, и один и тот же символический сонет звучит в начале и конце. Его герой скандирует в телефон длинный монолог в стихах, и стихами же на митинге ругаются и голосуют солдаты. В каждой строфе какой-нибудь тур-де-форс! В каждой сцене какой-нибудь аттракцион! Какая бездна изобретательности! Вы вспоминаете оперы Мейербера с их пышностью и эффектами. Но тут вам приходит мысль, что большое искусство редко бывает изобретательным на эффекты. Пред вами встает непритязательная простота пушкинских

драм. И шумная эксцентрика Сельвинского заставляет — в силу контраста — еще отчетливее выступить в вашем сознании старое правило художества: добиваться максимального результата минимальными средствами.

Критик

Друг мой! Такие общие положения хороши лишь на бумаге. В действительности вовсе не так уж просто определить, выполнил ли их художник и насколько. Но я не собираюсь брать Сельвинского под безусловную защиту. Меня самого первые сцены «Командарма» неприятно поразили своей искусственностью, и только потом, когда я вчитался в трагедию, для меня стала ясна ее подлинная значительность. К вашим критическим замечаниям я мог бы прибавить немало своих. Я далеко не поклонник всех этих «мандолл» и «бомбардов», этих усечений, ущемлений, искривлений и прочих произвольных манипуляций, производимых над словом. Но ведь вопрос решается не ими. «Командарм» — первая настоящая трагедия, созданная советской литературой. Вас поразила изобретательность автора, в которой вы подозреваете нечто трюковое, фокусническое, низкопробное. Но вы не правы. Ее следует сравнить с изобретательностью композитора, который одну и ту же тему заставляет каждый раз звучать совершенно по-иному и сонатную форму строит из контрастов, сплетения и варьирования двух тем. Да, построение «Командарма» музыкально, отсюда и симметричность повторений, и проходящие через все действие лейтмотивы, и даже хор и чтец. Как и симфония, трагедия Сельвинского построена на тематической борьбе. Первая тема вступает с сонетом. Мечтатель и индивидуалист Оконный входит в трагедию с элегической торжественностью, под легкий, насмешливый аккомпанемент заикания и начальственных выговоров. Он жаждет подвига и славы. Мечтатель становится действенником, но надтреснутым, таящим в себе внутренний изъян. Он поможет революции, он скинет тупицу Чуба, он возьмет Белоярск и покажет, на что способен конторщик, осужденный на прозябание. И вот он на гребне успеха, и тут его героика раскалывается. Тема расширяется до последней границы. «Часть огромнее целого». Мир, заключенный в личности, нисколько не менее ценен, чем вселенная. Нельзя принести в жертву даже умирающего. Здесь и оправдание героизма, и осуждение его: абсолютная ценность каждой личности и абсолютное право делать то, что я хочу. Доведенный до предела индивидуализм сам

себя парализует. Тема, окрашенная ужасом и жалостью, звучит все громче. Она незаметно прокрадывается в заостренное иронией, меланхолическое allegretto песенки часового:

На свете жили братики,
Выделывали хром.
Один из них горбатенький,
Другой же просто хром.

И вдруг оно превращается в страшное, фантастическое скерцо интермедии, где гремит ярость и тоска. Здесь пример чисто музыкального использования той же темы в другой тональности и другом темпе. Пламя песенки раздувается до пожара. Ее ирония переходит в чудовищный гротеск. Ее герои — горбун и хромец — становятся символами. Они несутся во главе боя, и война уравнивает их с прочими, оторвав у горбатого горб и у хромого ноги. Это — война, увиденная глазами Оконного: она всегда несправедлива, ибо приносит в жертву целому личность с ее миром, равноценным вселенной. Интермедия насквозь литературна. Она, вероятно, не сможет звучать со сцены [1] Но в ней — апогей трагедии. И введение хора с его тяжелыми аккордами стихов, комментирующих то, что происходит скрыто от зрителя, оправдано так же, как и торжественно-риторический речитатив чтеца. Гибель Оконного предсказана, она неизбежна в силу внутренних противоречий. Мы ее ожидаем и не удивляемся, когда она наступает.

С первой темой, патетической и надтреснутой, забирающейся все выше и выше, вступает в борьбу вторая — широкая, резко инструментованная, с «варварскими» гармониями фольклора и диалектизмов. Она появляется в сцене митинга, ее носитель — весь противоречивый коллектив армии, но самоосознания она достигает у Чуба. Если здесь героика, то лишенная позы и простая, как необходимость. В ее дневном свете гаснут бенгальские огни Оконного. Белоярск взят, но его нельзя было взять — и его отдают. И вот начинается бесконечный подсчет убитых, страшный счет издержек «романтизма» Оконного, его права на жалость и мечту. И под тяжелую капель этого счета наплывает тема начала, но разбитая, на костылях удвоенной иронии, и снова, но уже издевательски, звучит пышный сонет.

---

[1] Статья написана до постановки «Командарма» у Мейерхольда.— *Примеч. А. Лежнева.*

Конечно, все это можно перевести на язык привычных терминов — столкновение индивидуалистической героики с революционной необходимостью — и сказать: что же тут особенного? Эта тема бралась десятки раз нашими писателями. Да, бралась. Но только Сельвинскому удалось довести ее до трагедийной выразительности и глубины. У другого писателя Оконный превратился бы в ординарного авантюриста и центр тяжести был бы перенесен на роман с машинисткой, это неизбежное украшение военной беллетристики. Все было бы очень читабельно и пикантно и даже, быть может, идеологически более выдержанно, но... плоско. Я имею право так говорить, потому что пред нами — не один пример подобной подачи темы под пикантным соусом. У Сельвинского сюжет опереточен — буффонада с переодеваниями,— но под этой опереточностью развернуты до конца два мирочувствования, из столкновения которых слагается трагедия. Столкновение неизбежно, как неизбежна и гибель Оконного. Трагедия Сельвинского безукоризненно логична: данные, легшие в ее основу, не допускают другого решения.

Еще раз: «Командармом» Сельвинский порывает со своей школой, хотя, может быть, и сам этого не сознает. Обнаженность и человеческий трагизм его пьесы идут вразрез с самодовольным мещанством конструктивизма, с его рационалистическим пониманием искусства как мастерства (и только), с его культом техники и комфорта. И потому успех «Командарма» — поражение конструктивизма.

Читатель

Вы говорите о конструктивизме так, как будто его несостоятельность уже непреложно доказана. Но ведь вы остановились только на его поэтике. Это еще не решает вопроса. Вы сами указывали на важность «философии» школы в деле ее оценки. Но о «философии» конструктивизма вы не сказали ни слова. Вы прошли мимо ее общественного смысла, а тем самым упустили из виду социальный облик группы. Вы хотите открыть дверь, не имея ключа.

Критик

Но если дверь открыта, о мой придирчивый оппонент! Разве в поэтике не дан уже «социальный смысл»? Разве в ее рационализме у конструктивистов, в ее техницистическом эстетстве не заключена уже выжимка спецовства —

философия конструктивизма? Но она получила на редкость единодушную оценку — и потому я счел себя вправе не задерживаться на общепризнанных истинах. Конструктивизм выступает от имени советской интеллигенции. Но интеллигенция ему мандата не давала. Да и плох тот поэт, который говорит не от имени всего передового, что есть в человечестве, а сам себе отгораживает уголочек: «Я спец, я интеллигент. Изымите из моего ведения острые вопросы, я их предоставлю пролетарским поэтам, я же залезу в свою нору, чтобы мечтать о западной технике и подпевать вам оттуда». Но нельзя подпевать. Надо петь или молчать. Руссо и Лессинг — идеологи буржуазии, но они писали, убежденные в том, что выражают передовые идеи человечества в целом,— и это придавало их писаниям такую силу и убедительность. И они были правы: история в тот момент шла вперед их идеями. Но пусть бы это была и фикция. Без такой фикции поэзия — не делание стихов, которое возможно при всяких условиях и всякой погоде, а поэзия — немыслима. Дешево стоит поэт, который этого не думает и не хочет. Он может ошибаться, принимать ограниченные идеи своего класса за голос человечества, но он не может выражать их тогда, когда понял их ограниченность. Когда же его внутреннее убеждение совпадает с действительностью, его поэзия получает непреодолимую мощь. И если в нашу эпоху интересы человечества в целом, интересы его огромного угнетаемого большинства совпадают с интересами пролетариата, если ведущими идеями истории являются уничтожение классов, наемного рабства, эксплуатации, построение бесклассового, социалистического, истинно человеческого общества, то поэт, называющий себя поэтом современности, не может отгораживаться от них на том основании, что он — певец технической интеллигенции. А будущее уже рассудит, как он выражал эти идеи: как интеллигент или как пролетарий. Но с историей нельзя играть в прятки.

Конструктивизм представляет не интеллигенцию, а спецовство. В его стремлении к технике скрыто стремление к комфорту. Его западнический пиджачок из очень легкого материала. Это скорее пижама. Вы меня спрашивали, почему я столько внимания уделяю конструктивизму, если так невысоко его ставлю? О, здесь еще нет невольной дани признания! Но на фоне распада наших поэтических школ эта молодая, очень энергично работающая группа, берущая свои позиции не столько с бою, сколько молекулярным проникновением, тихой сапой, невольно останавливает вас.

Вы хотите проверить ее право на экспансию, вы хотите узнать, что она с собой несет. И вы видите лишь ряд формальных положений, никуда не ведущих или ведущих в тупик, и манерно выраженную, кастрированную философию, тянущую в подполье спецовства. Оговариваюсь: я имею в виду не отдельных поэтов — а школу как систему взглядов. Школу, которая повторяет Сельвинского времен «Рекордов» и самодовольно раскрывается в щеголеватых статьях Зелинского. Она — лишнее и самое сильное доказательство общего кризиса в поэзии.

Читатель

Вы, значит, вовсе не видите просвета?

Критик

Нет, почему же? Просветы есть. Я уже говорил о Сельвинском. Я могу указать на Пастернака, поэта огромной оригинальности и обостренного восприятия мира, которое по отношению к впечатлениям бытия является тем же, чем светочувствительность солей серебра по отношению к свету. Правда, его мирочувствование, пробивающееся сквозь нечаянный и намеренный хаос его ассоциаций, остановилось на стадии мироощущения. Поэзия его первых книг, наложившая такой глубокий отпечаток на литературу, как будто исчерпала возможности своего воздействия: на ее темы уже написаны все мыслимые вариации. Его «1905 год», протянутый в современность, как рука для пожатья, не останется ли одинокой страницей без продолжения? Куда пойдет развитие его творчества: по выбитым ли следам «Сестры моей — жизни» или по не расчищенному еще, смелому и трудному пути «Лейтенанта Шмидта»? Не знаю и не берусь угадать. Но и теперь этот порывистый схоласт и анатом ощущений, самый своевольный и методический из лириков, строящий свои стихи по тайному коду ему одному известного контрапункта, этот человек, воскрешающий в наши дни архаический образ традиционного поэта, со всеми его противоречиями и эмоциональной интуитивностью, куда привлекательнее наших версификаторов, с их обдуманной и расчисленной стихотворной продукцией. От тех заведомо нечего ждать. Творчество же Пастернака, переключившись, способно стать большой движущей силой.

Я бы мог еще прибавить сюда несколько молодых имен. Но изменит ли это что-нибудь в развернувшейся перед нами картине? Просветы лишь резче оттеняют хмурую

серость туч. Кризис поэзии не только в том, что она не находит новых дорог, но и в том, что падает ее удельный вес, ее значение. Теряя свои основные функции непосредственного эмоционального воздействия,— а стало быть, и организации эмоции,— свою лирическую раскрытость и заразительность, поэзия не приобрела и новых функций. Она не стала лабораторией по выработке приемов, как мечтали лефы, не вошла в быт и в производство. И соответственно падению ее роли мы видим все больший отход поэтов к прозе. Одни вовсе забросили стихи, как Мандельштам, М. Шагинян, Вера Инбер. Другие, как Клычков, Орешин, Ник. Тихонов, Пастернак, Асеев, отдают прозе все большее предпочтение. К ней переходит даже такой неизменный поборник стихотворной формы, как Маяковский. Да и теория конструктивистов о приближении поэзии к прозе, не продиктована ли она этим отмиранием функций поэзии и стремлением компенсировать потерю старых владений вторжением на заповедную территорию прозы? Вот ответ на ваши слова, будто кризиса нет, потому что нет его осознания. Вы видите, что осознание кризиса вовсе не чуждо современной поэзии, хотя, быть может, оно и недостаточно отчетливо, и подспудно.

Но мне это условие и вообще-то представляется второстепенным. Пути кончились, поэзия уперлась в стену. Вот главное. А за фактом необходимо придет и его осмысление. Вы скажете: если стена — значит, безнадежность? У стены можно топтаться. Можно вернуться по пройденной дороге вспять. Но через стену можно и перелезть.

Читатель

Вы, кажется, вообразили, что перед вами циркач или полицейский. Но, если поэзия упорно топчется на одном месте, откуда вы знаете, что у нее достанет желания и ловкости сделать прыжок?

Критик

Я не *знаю*. Я *предполагаю*. Я не могу сказать вам с точностью, сколько времени продолжится нынешний кризис. Да и никто этого не скажет. Но надо быть последовательным. Либо кризис служит выражением начавшегося отмирания поэзии, потерявшей свой смысл в современных условиях, и даже шире: отмирания искусства, которое, по словам Ганов и Чужаков,— опиум для народа. Либо кризис — временное явление. Первая концепция опиралась бы на Леф. Его фактография есть установка на уничтожение

специфичности искусства. Но ни одному из его теоретиков не удалось доказать, что эта перспектива закономерна и основана на чем-либо ином, кроме самочувствия авторов, порывающих с искусством потому, что им нечего сказать. Кастрату не трудно отказаться от женитьбы. У меня нет оснований видеть в теперешнем кризисе нечто большее, чем кризис, который не может тянуться неопределенно долго. Правда, вы мне указали на пример Германии конца прошлого века, индустриализирующейся страны, в которой несколько десятилетий продолжался упадок литературы. Вы вправе отметить сходство условий, а стало быть, и вероятное сходство результатов. Но аналогия была бы очень неполной. В грюндерской Германии рост промышленности сопровождался чрезвычайной специализацией человека. Биржа, лаборатория, фабрика делали его односторонней функцией какого-либо занятия. При огромном росте цивилизации происходит гораздо более слабый рост культуры. Стране, бешено наживающейся на одном полюсе и быстро пролетаризировавшейся на другом, было не до искусства. У нас тоже происходит процесс специализации. Но он компенсируется вовлечением рабочего, ученого, служащего в общественность. Человек у нас не только функция, но и субъект, не только часть, но и участник — в большом общем деле. Поэтому он разностороннее, богаче, у него шире интересы. Создается иной тип человека, для которого уже не безразлично искусство. Вот почему я не могу считать, что будущее нашей поэзии безнадежно.

Читатель

Но почему так мрачно настоящее? Почему поэзия охвачена кризисом? Вы обо всем говорите в чрезвычайно общей форме. Для вас поэзия — как бы единое целое. Вы не хотите замечать все различия ее социальных корней и пестроту политической окраски. Для вас она движется одними законами. Между тем она — не единство, а многообразие, и каждая часть ее имеет свою причинность. И главное: вы констатируете, вы надеетесь, вы полагаете, что выход существует и будет найден. Но ведь мало констатировать факт и беспредметно надеяться. Надо указать этот выход. Где же он? В чем вы его видите?

Критик

Вы задали сразу столько вопросов, что я не знаю, на что и отвечать. Здесь и недоумения, и возражения, и упреки. Начну с того, что мне кажется основным. Первой и не-

посредственной причиной кризиса я считаю отрыв поэзии от мирочувствования. Упадок лирики, который так шумно приветствовали конструктивисты, есть ближайшее следствие такого разрыва. Но чем обусловлен самый разрыв? Это трудный вопрос, как трудно всякое конкретное социологическое объяснение, и я вовсе не утверждаю, что сумею дать вам вполне обоснованную и четкую концепцию. Я вижу явление, которое недостаточно осознано и понято. Оно представляется мне чрезвычайно важным, и я хочу его подчеркнуть, хочу фиксировать на нем внимание — ваше, читательское, в первую очередь, хотя и сильно подозреваю, что под вашей скромной внешностью таится непризнанный критик. В этой фиксации — смысл моих слов. Я не отказываюсь от решения, но я могу дать лишь его наметку, ибо вопрос только ставится. Поэзия оторвалась от мирочувствования. Это общий факт. Но у одних он — выражение их опустошенности, распада личности, идущего вслед за распадом класса, когда-то господствовавшего и полнокровного, или выражение их внутренней чуждости революции, на службу которой они отдают не свое творчество, а свое мастерство. Свое «тайное тайных» они прячут, не давая ему выхода в стихах. Лишенная эмоциональной глубины, поэзия их формалистична и скудна. Это — перчатка, которая одевается на руку и которую можно с руки снять. Теория техницизма и социального заказа формулирует в терминах публицистики их объективное положение ремесленников, вынужденных работать на социально чуждого потребителя. У других разрыв сложнее. У них нет противоречия между природой творчества и его установкой, потому что установка не навязана им извне, силой обстоятельств, желанием приспособиться. Это — не осколки старой интеллигенции, а люди, выдвинутые революцией. Но они начали свою работу в то время, когда литература была заполнена перестраивавшимися на ходу формалистами. Прежнее представление о задачах и характере поэзии было разрушено, и молодежь ясно сознавала его непригодность. Но своего понимания она не сумела еще выработать. Она усвоила теории формалистов об искусстве как ремесле и технике. Даже споря с ними, она перенимала их навыки, их практику. Как и те, она старалась сразу дать стандарт нового, перестроившегося человека, в уже готовом виде. Это сообщило ее поэзии привкус рационализма и схематичности. Молодой поэт, гораздо более цельный и искренний, чем старый «мастер», все же неохотно допускал читателя дальше парадных комнат сознания, где

все было в порядке и на месте. Ему не приходилось подделывать свой голос. Он говорил решительно и громко то, что думал и в чем был убежден. Но он ведь не только думал, но и чувствовал. И вот в сфере чувства у него было далеко не так благоустроенно, как в первых, парадных комнатах сознания. Это прорывалось наружу в те редкие минуты, когда поэт, рискуя своей репутацией, вводил читателя и дальше, в глубь своего «душевного» дома. Это не должно нас удивлять. Поэтическая молодежь не была едина. Под общей вывеской таились разнообразные социальные категории. Ряды пролетарской литературы давно пора пересмотреть. Наряду с выразителями пролетариата там немало и настоящих «попутчиков» — и кто знает, не составляют ли «попутчики» большинства? Сколько литературных паспортов пришлось ревизовать и переписать заново! Мелкий буржуа, не просто рядящийся в кожаную куртку пролетарского поэта, но глубоко убежденный, что он действительно таковым является, выходил из затруднения тем, что начисто отрезал область подспудных эмоций. Его поэзия оскудевала, становилась насквозь рассудочной. Но в аналогичном положении оказывался и тот пролетарский поэт, который придерживался принципа стандарта, показа готового человека, не формирующегося и переделывающего свою природу, а уже сформировавшегося и причесанного, как манекен в витрине магазина. Ему неоткуда было брать этого человека, кроме как из рассудка, потому что в себе, становящемся, он его не находил. И в обоих случаях урезанная поэзия не служила выражением целостного мировоззрения.

Таким образом, разрыв, о котором я говорил, вызван в разных секторах литературы разными причинами, и вы видите, что мой тезис вовсе не предполагает взгляда на литературу как на нерасчлененное целое и игнорирования его социальных корней. Но в ваших возражениях есть и иная неправильность. Литература — не единая, сплошная масса. Однако это не значит, что каждый ее сектор развивается совершенно независимо от других и что мы никогда, ни при каких условиях не можем говорить об ее общих чертах и тенденциях. Как ни различен социальный облик пролетарской, крестьянской и попутнической литературы, это все-таки не три разных литературы, отделенных друг от друга непроходимой стеной. Я не говорю уже о промежуточных типах писателей, служащих как бы мостиком между основными группами. Но самый факт интенсивнейшего влияния одних литературных слоев на

другие был бы необъясним при предположении об абсолютной замкнутости. Пролетарский поэт Саянов гораздо ближе к лефовцу Асееву, чем к Безыменскому. Бросим разговоры о голой учебе мастерству. Мастерство неотделимо от идеологии. Чистого заимствования формы не бывает. Подражание говорит об известной внутренней близости. То, что Саянов вынужден подражать,— следствие его незрелости, но то, что он подражает именно Асееву, свидетельствует о какой-то родственной социальной установке. Могут возразить, что такой факт доказывает только, что Саянова неправильно причисляют к пролетарским поэтам, то есть что принцип социальной классификации производится у нас на практике произвольно и неточно и, значит, надо просто тщательнее провести межи. Я не буду против этого спорить. Но нам-то приходится иметь дело не с идеальным пролетарским писателем, удовлетворяющим всем требованиям теоретического кодекса, а с тем реальным, который сейчас существует. И если мне завтра скажут, что Фадеев — «попутчик», я спрошу: кого же тогда считать пролетарским писателем?

Я предвижу еще одно возражение. Кризис поэзии обозначился в последние два-три года. Между тем в его объяснение я привожу общие причины, действовавшие на всем протяжении революции. Спрашивается, почему он не возник много раньше? Но если поэзия — Безыменского, например,— была рационалистична, то это не значит, что она в какой-то степени не отвечала потребностям времени. У нее было свое оправдание, свой исторический смысл. Однако беда рационализма в том, что у него короткое дыхание. Он быстро выдыхается, заштамповывается и сереет. Его пути очень коротки, и поэту приходится проделывать все те же прогулки: взад и вперед, взад и вперед. Поэзия, оторванная от мирочувствования, бедна и не может не повторяться. Короткая дорога кончается — и вот снова бездорожье или бег на месте.

Где же выход из кризиса? Вы ждете от меня конкретных указаний, четких, как военная диспозиция. Но кто вам сумеет их дать? Я могу ответить лишь общим положением. Если зло в разрыве между поэзией и мирочувствованием, то, значит, надо вновь соединить разорванные концы. Поэт должен ясно осознать, что он в тупике, задуматься над философией искусства, уяснить себе его место и характер, мастерство заменить творчеством. Всякое понимание искусства связано с ориентацией на определенный человеческий тип. Лефы, работающие на уничтожение искусства,

имеют предпосылкой человека-машину, хорошо организованное и хорошо работающее существо, которое не видит ничего за пределами своей специальности, не задумывается над серьезными вопросами, в определенные часы стандартно смеется и стандартно совокупляется: идеальное мясо для фашизма. Удобное искусство конструктивистов рассчитано на человека с хорошим пищеварением, энергичного дельца американской марки (о, конечно, «западника» с котелка до туфель!), ценящего комфорт и понимающего в нем толк, поклонника последнего крика моды и последнего слова техники, спеца по преимуществу и даже эстета спецовства. Мы же работаем во имя целостного человека, у которого большая часть личности не атрофирована за счет какой-нибудь одной способности, за человека, который умеет работать и умеет бороться, который не даст сесть себе на спину каким бы то ни было сверхлюдям и не опустится в болото комфортабельной обывательщины. Такому человеку не нужны календарные оды и равнодушное мастерство, он неизбежно потребует и создаст искусство творческое. И мы знаем, что история за нас, что именно такой человеческий тип выковывается в борьбе за социализм. И если полностью он возможен лишь при развернутом социализме, то черты его складываются уже сейчас. Вот что нам дает уверенность в преодолении самых жестоких кризисов. И я думаю, что на этот раз вы со мной согласитесь, мой мнимый и дружественный противник!

Внезапно раздается механический треск. Вкатывается Некто в сером.

Некто в сером (*скороговоркой*)

Согласиться? С чем согласиться? Вздор. Не с чем соглашаться. Удивляюсь вам, гражданин, два битых часа вы толковали о разных отвлеченностях — и ни одного слова о главном: о попутчиках, о Федерации, о пленуме РАППа.

Поэзия, кризис! Подумаешь, кому это интересно? Надо ясно и определенно: правый фланг, центр, левый фланг. Иван Новиков, Олеша, Огнев. На левом фланге правого фланга не совсем безнадежно: Лидин. В центре левого фланга правого фланга уже гораздо хуже. Но зато правый фланг центра заключает в себе несомненных «попутчиков»: Леонов. Что же касается левого фланга центра, то между ним и правым флангом левого фланга иногда трудно провести разграничительные линии. Но если правый фланг

центра левого фланга мы сравним с левым флангом центра правого фланга... Я, кажется, немного зарапортовался. Но для вас должно быть ясно, что главное это: ярлык. Да — да, нет — нет, все остальное от лукавого. Критика — та же игра в солдатики, нисколько не сложнее.

Критик

Позвольте, почему я должен говорить о «попутчиках», когда моя тема...

Некто в сером

Ваша тема иная? (*Ехидно.*) А почему вы выбрали именно такую тему? То-то же. Поэзия, социализм — куда как удобно! Знаем мы вас!

Критик

Да вы, собственно, кто такой?

Некто в сером

Я — гербарист. Я уже не марксист. Марксизм для меня пройденная ступень. Я — энтомолог, я — собиратель коллекций. Вид живого писателя у меня вызывает отвращение и судороги. Мне нужен писатель засушенный. Вот мой гербарий, вот моя литература, аккуратно разложенная по полочкам! Живому поэту ничего не остается, как перестать сопротивляться, дать себя проткнуть булавкой и безропотно улечься на отведенное ему место. Спи, дружок! спи, насекомое! а чтоб ты не двигался, я тебя придавлю наклейкой. Смотрите: раз, два, три. Есть литература, нет литературы. В кармане ваша литература. К чему сомневаться, искать, стараться обнаружить диалектику явлений, когда все так просто, так удобно?! А если кто вздумает отрицать мое право энтомолога и гербариста, я того насквозь проткну общими местами. Есть ли сильнейшее оружие, чем общее место?! (*С пафосом.*) Волга впадает в Каспийское море! Волга впадает в Каспийское море! Волга впадает в Каспийское море! (*Исчезает.*)

Критик (*в горестном недоумении*)

Как же это я забыл, что Волга впадает в Каспийское море?

МАСТЕРСТВО ИЛИ ТВОРЧЕСТВО?

О ЛИТЕРАТУРНОЙ ШКОЛЕ «ПЕРЕВАЛА»

«Перевал» вступает в шестой год своего существования. Пять лет в условиях нашей литературной жизни — большой срок. За это время одни группировки, казавшиеся многим предельно устойчивыми, успели развалиться, другие резко сменили свои лозунги, заимствовав новые у своих соседей-противников, третьи эволюционировали незаметно для себя, день за днем, и, только оглядываясь назад, могут измерить все протяжение пройденного ими пути. Конечно, и «Перевал» не мог остаться не захваченным общим движением; странно было бы утверждать, что все в нем осталось неизменным. Но можно сказать одно: при всех своих изменениях он сохранил свою первоначальную литературно-общественную установку.

Я говорю об *общественно*-литературной установке, потому что именно такая установка характерна для «Перевала», который никогда не был школой, объединенной общностью *формальных* устремлений. Конечно, и за формальными исканиями, как бы отвлеченны они ни были, можно всегда найти соответствующее общественное содержание, но оно замаскировано, скрыто, намеренно или ненамеренно отодвигается в тень. «Перевал» не предписывал своим сочленам следовать каким-либо формальным канонам. Он оставлял за ними в этом отношении величайшую свободу. Он и вообще не полагал, что формальные искания могут быть самоцелью и что художественная литература — большая лаборатория по изготовлению словесных формул и приемов. Технически формальное понимание искусства было ему чуждо. Искусство всегда было для него не столько мастерство, сколько творчество.

С этим тесно связана его общественно-литературная позиция. Он не мог уйти в сторону от литературной борьбы, как это сделали иные группы, которые отсиживались в своих углах, дрожа над тремя-четырьмя изобретенными ими формальными приемами и ревниво косясь на каждого проходящего мимо, и только изредка покидали берлогу для того, чтобы ласково пососать двух маток и намекнуть каждой из спорящих сторон, что именно с ней-то они и согласны. «Перевал» с самого начала принял участие в борьбе, ясно и недвусмысленно высказав свои принципы. Он навлек на себя ожесточенные удары, он отдал литературной распре много сил и времени, которые как будто

можно было бы употребить с большей пользой для чисто творческой работы, для художественной практики, но он об этом все-таки не сожалеет. Бывают положения, когда такая борьба необходима, когда она является непременным условием, без которого невозможна художественная практика. Надо раньше расчистить поле, которое будешь потом обрабатывать, надо установить какие-то общие линии и перспективы, определить свое место в литературном хаосе, наметить свои пути, осознать свои цели. И мы не раскаиваемся в том, что мы делали, и нам нечего брать назад. Время показало, что мы были правы. Принципы «Перевала» восприняты теми, которые всего ожесточеннее с ними боролись. Они перестали уже быть принципами «Перевала», его специфическим достоянием. Они выходят уже под другой фирмой с чужим клеймом. Многие серьезно полагают, что мысль о необходимости психологизма, что идея о «живом» человеке, об основном герое нашей переходной к социализму эпохи (взятом не плакатно, а во всей его сложности) как о центральном образе современной литературы или тезис о борьбе со схемой и бытовизмом во имя большого реалистического искусства, что все эти положения выдвинуты и провозглашены ВАППом. «Перевал», разумеется, не заявлял патента на свои идеи. Он не противопоставляет себя как замкнутую секту революционной литературе в целом, у него нет таких интересов, которые бы расходились с ее интересами. И потому он ничего не имеет против того, чтобы его идеи повторялись другими, хотя бы и с запозданием на два года. Но он только не может отвечать за то, что «новый человек» под чужим пером превращается в «гармонического» человека и подменяется колбасником Бабичевым или падшим ангелом из леоновского «Вора». Или что идея литературной преемственности, идея связи с великими литературными эпохами прошлого вырождается в школьную идейку «учебы у классиков», учебы, понимаемой так, что у классиков надо списывать целые страницы и потом под списанным ставить свою фамилию: всегда ведь найдется какой-нибудь критик, который объявит это «преодолением буржуазного наследства». Такую ответственность «Перевал» с себя снимает. Он отвечает за свои мысли, но не за их опошление.

«Перевалу» незачем отказываться от своего прошлого. Свои идеи об органичности творчества, о слиянности миросозерцания с мироощущением, о необходимости быть в искусстве до конца искренним, о борьбе с подхалимством,

приспособленчеством и казенщиной он утверждает и теперь, как утверждал их прежде. Он полагает, что все это — минимальные условия, без которых не может возникнуть и развиться большая литература. Многим требования искренности кажутся каким-то смешным романтическим пережитком, пережитком той эпохи, когда носили крылатки, вздыхали о народе, зачитывались Гаршиным, а слово «честный» считалось достаточной общественной квалификацией. Эти мудрецы ставят на диспутах «каверзные» вопросы: что лучше — когда писатель пишет явно контрреволюционное произведение или когда он, хотя бы кривя душой и фальшивя, дает внешне советскую вещь? И тут же сами отвечают: пусть лжет и притворяется, но пишет в нужном духе. Они предлагают говорить не об искренности, а о технической честности. Но любой желтый американский журналист, натренированный на ловле сенсаций, технически честнее честного, а в общественном смысле — беспринципен, продажен, готов служить кому угодно за приличное вознаграждение. Писатель, приспосабливаясь, не обязательно халтурит. Общественно и художественно фальшивое произведение может быть технически сделано очень добросовестно. В этом стремлении укрыться под сень технической честности чувствуется какой-то страх: не лезьте ко мне в душу! Какое вам дело до того, что я думаю? Но никто не лезет в душу, сама «душа» «лезет» в произведение. «Искренность — категория, известная только русским критикам», заявил в споре один из «левых» поэтов, «только у нас возможно, обсуждая поэтическую продукцию, говорить о таком внелитературном факторе». О, дорогие отечественные бизнесмены! Эта категория известна всякой честной и живой литературе. Если бы искренность никак не отражалась в художественном произведении, то о ней действительно не стоило бы говорить. Но — к счастью или к сожалению — это не так. Искусство требует всего художника, а не только его рук. Оно жестоко карает за фальшь и благоразумную осторожность. То, что продиктовано посторонними для писателя мотивами, остается в стороне от литературы. Проблема искренности — не моральная, а художественная проблема.

Было время, когда «Перевал» мог ограничиваться этими общими, полемически заостренными положениями. Такой лозунг, как борьба с казенщиной и упрощенчеством, выражал то основное, что заключалось в его литературно-общественной позиции и что объединяло под одним знаменем творчески разных и порой очень несхожих писателей,

составлявших его кадры. В условиях литературной обстановки тех лет этого было достаточно. Конечно, и теперь отстаивание специфичности художественной деятельности, органичности творчества и т. д. сохраняет свое полное значение. Но сейчас уже этого недостаточно. Причина здесь лежит не только в изменении обстановки, но и в той эволюции, которую претерпел «Перевал».

«Перевал» был первоначально организован как группа молодежи — с установкой скорее на массовость, чем на писательскую квалификацию. В этом отношении он разделял судьбу большинства литературных организаций того времени. Впоследствии широкие рамки его были еще раздвинуты: в него влилась (в 1926 году) большая волна писателей — на этот раз уже не молодежи, но средних или даже старших (по возрасту и стажу) кадров. Тем самым, конечно, изменилось положение группы: из организации литературного *молодняка* она стала просто литературной организацией. Но характер ее в основном сохранился: попрежнему в ней мирно сосуществовали различные творческие тенденции и принципы. Это казалось естественным, в этом никто не видел противоречия. Острая литературная борьба (вовне) покрывала творческие расхождения (внутри). Вопросы творчества отодвигались ею на второй план. Но скоро здесь наступает перелом. Период экстенсивного роста «Перевала» обрывается. В «Перевале» начинается дифференциация. Люди размежевываются. Те, для которых «Перевал» был лишь временным пристанищем на их пути, покидают его — для того чтобы отойти в сторону или успокоиться в недрах новой группы, которая более подходит к ним по своей сущности и в которой острые углы обозначены не так явственно и резко. С другой стороны, сам «Перевал» идет сознательно на стягивание своих рядов, на освобождение от «балласта». В нем возникают процессы притяжения и отталкивания по творческим линиям — и в результате внутри его понемногу выкристаллизовывается основное ядро, объединенное общей творческой установкой. Она еще не осознана до конца, она намечена лишь в самых общих чертах, но она уже существует. Весь последний год работы «Перевала» проходит под знаком творческих исканий, попыток понять, осмыслить самих себя как творческое единство; он заполнен тем, что является, быть может даже помимо сознания участников, процессом превращения литературной группы в литературную школу.

«Перевал» и тут только предваряет то, что предстоит

повторить в своем развитии другим литературным объединениям. Нынешний принцип группировок явно недостаточен. Литературная политика и лозунги учебы все меньше удовлетворяют писателя как содержание работы. Они необходимы, спору нет. Литературные бои не закончены, и мы первые будем вести и продолжать их. Но центр тяжести уже не в этом. Нельзя ограничиваться общими лозунгами и не делать ни шагу дальше. Недаром работа в организации все меньше интересует писателя и его участие в ней становится все более формальным. Недаром намечается такой разрыв между ним и руководящей верхушкой. Недаром стали говорить о необходимости философской критики, понимая под ней осознание характера и методов искусства, вдвижение его в общую культурную перспективу, широкую проработку вопросов творчества, которая помогла бы художнику находить новые пути, а не ограничивалась механическим отделением овец от козлищ и жонглированием потертыми истинами цитатного псевдомарксизма. Нужны новые формы организации и новое содержание работы, иначе все эти группы и союзы превратятся в бюрократические учреждения (которыми они, впрочем, наполовину являются и сейчас). И тогда, быть может, окажется, что разграничительные линии пройдут совсем не там, где проходят теперь, и многие литературные клетки будут сданы на слом. Что ж, туда им и дорога!

Я говорил о литературной школе. Это положение следует уточнить. Можно различать школу в собственном, тесном, смысле слова — и школу-направление (разумеется, такая терминология условна, и как условную я ее и беру). Школу-направление объединяет общая философия искусства, эстетическое мировоззрение, одинаковая общественная устремленность. Она держится на стержне общего метода, который хотя и определяет собой частные методы, то есть приемы, но допускает в их области довольно широкие вариации. Приемы могут совпадать, могут и не совпадать — во всяком случае, их совпадение не является определяющим моментом. Пример такой школы мы видим в натурализме, символизме, футуризме. Другое дело школа в узком смысле слова. Она основана именно на общности частных методов, на общности приема или совокупности приемов. Философия искусства (она обычно имеется и здесь) играет второстепенную, служебную роль, в лучшем случае — равноправную (по внешности), но школа организуется не вокруг нее, а вокруг приема. Образцом может служить имажинизм или конструктивизм с его

формальным каноном: «локальный метод», сюжетность, приближение поэзии к прозе. Такие школы являются временными образованиями, очень скоро распадающимися, или приготовительным классом для тех двух-трех более крупных писателей, которые в них лидерствуют,— своеобразным литературным трамплином. В школе первого рода есть какой-то внутренний центр, вокруг которого естественно кристаллизуется периферия, силы сцепления в ней идут изнутри. В школе второго рода формальный футляр идет на массу внутренне разнородную. Он держится только до тех пор, пока писатели не сломают его напором окрепших мускулов.

Когда я указывал, что «Перевал» превращается в литературную школу, я имел в виду школу первого рода. Оговариваюсь (во избежание недоразумений): дело идет не о *высоте* развития, а *типе*. Я вовсе не утверждаю, что «Перевалу» суждено сыграть в литературе такую роль, какую сыграли упомянутые мной направления. Вопрос о влиянии, об удельном весе можно и следует пока оставить в стороне. Его решит будущее. Мы говорим тут лишь о типе, о характере. У «Перевала» нет какого-либо установленного формального канона, он не собирается никому навязывать те или иные правила. В выборе художественных средств его писатели иногда довольно сильно отличаются друг от друга. Но в нем уже намечается то общее, что я назвал философией искусства: одинаковый взгляд на цели, место, характер искусства, одинаковое ощущение его «пафоса». А это гораздо существеннее и гораздо больше дает ощутить единство направления, чем тощее тождество приемов.

Быть может, никогда еще тема пушкинского «Моцарта и Сальери» не была так современна и остра, как в наши дни. На искусство накатилась огромная волна сальеризма, одно время его совсем затопившая. Сейчас она несколько отступила, но позиции сальеризма все еще очень прочны. Он — в лефовской «фактографии», в головном, рассудочном творчестве конструктивистов, в рационалистических теориях Фриче. Но наши Сальери пошли дальше пушкинского прообраза. Тот музыку разъял, как труп. Труп можно разъять, но трудно составить. Разъятый и составленный труп всего лишь мертвое, искромсанное тело. Оно не живет, не движется, не дышит. Сальери знает, что искусству не нужны мертвецы. Он поверяет алгеброй гармонию, но алгебра для него не равнозначна гармонии. Он только ищет, он не утверждает, что он нашел. Больше того: он

сознает, что «тайна» искусства ему не далась. Это фигура глубоко трагическая и в своем трагизме не лишенная величия. Но то, что там было трагедией, превращается у нас в фарс, жалкий и ничтожный. Для наших Сальери искусство — не тело, а механизм. Механизм можно разъять и составить. Его можно вытереть тряпочкой, если он запылился. Его можно сделать на любой вкус и на любую потребность: «машина ничего не говорит об идеологии построившего ее инженера». Если шестерня испортилась, ее можно заменить другой. Они не ищут, они нашли. Они нашли рецепт искусства. Они разоблачили его фокус, те манипуляции, при помощи которых писатель-жрец дурачит доверчивую публику. Они торжествуют, несложная истина в их руках: алгебра и есть гармония. Они довольны, как медные пятаки. Но кому нужно искусство, цена которому — медный пятак?!

Проблема моцартианства и сальеризма поставлена в повести П. Слетова «Мастерство». Название можно было бы с полным правом переменить на «Творчество», так как то, о чем там говорится, гораздо больше и значительнее, чем мастерство, по крайней мере, понимаемое так, как понимают сейчас, то есть как техническая умелость, формальное совершенство, уверенное владение приемом. Конфликт повести завязывается там, где ученик, Мартино, ожидает от мастера, Луиджи, точных указаний, какими приемами ему достичь мастерства, а Луиджи таких указаний не дает. Мартино нужна рецептура, математически сформулированное правило. Для Луиджи правила не имеют большой цены. Они могут образовать только ремесленника, а не творца. Он старается поставить Мартино в такие условия, которые бы давали простор его инициативе, заставляли бы его самостоятельно искать и пробовать, утончать свой слух, приобретать артистичность в пальцах, чувствовать фактуру, рисунок, изгибы дерева. Но он скоро убеждается, что из Мартино ничего не выйдет, кроме ремесленника. Между Сальери-Мартино и Моцартом-Луиджи возникает тяжелая вражда, завершившаяся открытой борьбою. Исход ее трагичен для Луиджи. Моцарт гибнет. Но, как и у Пушкина, поражение его кажущееся.

Сила Моцарта непреодолима. Ослепленный и униженный, он заставляет Сальери подчиняться своей власти — и, против воли, Сальери вдруг начинает чувствовать, как Моцарт. И дерево начинает звучать для него теми волшебными голосами, которые услышать может один Моцарт.

Ввергнутый в вечную ночь, разорвавший связи с самыми близкими людьми, Моцарт торжествует свою победу.

Слетов унизил своего Сальери. Он лишил его того трагического величия, которым обладает Сальери пушкинский, который ведь не только ремесленник и не просто завистник. Мартино не волнуют вопросы искусства, как волновали они убийцу Моцарта. Он ограничен, корыстен и зол. Он даже не фанатик, он *играет* фанатика. Не будем осуждать за это «пристрастие» писателя: он воспользовался законным правом довести свою мысль до конца и свои контрасты до предела. Но заметим одну характерную черту. Слетов сделал своего Сальери представителем традиционного, неподвижного миросозерцания, защитником реакции, солдатом воинствующего католицизма. Наоборот, Луиджи у него — поборник революции.

Здесь роли как будто переставлены. Ведь сторонники сальеризма обычно утверждают, что рационалистический подход к искусству, осознание его ремесленной природы, упор на прием, на технику художества вытекают из революционного мировоззрения. Соответственно этому восприятие искусства как некоторой органической системы представляется им в виде порождения духа индивидуализма и обособленности, ухода в себя, общественной неподвижности. Слетов поставил все это с головы на ноги. Он прав. Вспомним, что ремесленное понимание искусства, сведение его к приему в особенности свойственно как раз эпохам застоя или упадка. Но его правота глубже. Пусть взятое им соотношение не всегда верно. Пусть Сальери часты и в искусстве революционных эпох, а Моцарты порой выступают как защитники реакции. Подлинное, большое искусство (а оно может быть только моцартианским) всегда, по существу, работает на великие передовые идеи своего времени, хотя бы люди, его делающие, этого и не сознавали. Лев Толстой надписал над своим романом жестокие слова бесчеловечной, атавистической морали: мне отмщение и аз воздам. Но его Анна Каренина убедительно говорит о лживости этой нравственности, о праве человека распоряжаться собой и следовать своему чувству — и если Анна погибает, то не потому, что исполняется древний непреложный закон, а потому, что в искривленном обществе не может быть места для естественных, для свободных человеческих отношений. Гёте осмеивал в своих комедиях французскую революцию, но нельзя было дать более адекватный ей по глубине и революционности мысли ответ, чем тот, который дал Гёте в «Фаусте» с его

знаменитым положением: «В начале было действие», с его замечательными формулировками исторической диалектики и диалектики природы.

Повесть Слетова о скрипичном мастере — глубоко перевальская вещь. На нашем знамени — победа моцартианства над сальеризмом, творчества над ремеслом, художества над мастерством. У Сальери в лучшем случае — лишь мертвая вода. Она может заставить срастись разрубленные анализом части. Но, для того чтобы искусство стало жить, дышать, двигаться, нужна живая вода. А она есть только у Моцарта.

Моцартианство не отрицает сальеризма. Оно преодолевает его. Оно мыслимо лишь при наличии художественной, эстетической культуры. У нас либо боятся этого слова, не понимая, что эстетический вовсе не значит эстетский, то есть отрешенный от действительности, в себе замкнутый, либо подразумевают под ним культуру слова, стилистическое мастерство. Между тем понятие эстетической культуры гораздо шире, и самое словесное мастерство есть только производное от этого широкого понятия. Прежде чем фиксировать представление в слове, надо научиться видеть. Перед современным искусством встает проблема видения. Бытовизм плох не только потому, что он лишен «пафоса» больших идей, но и потому, что это — затуманенное, запыленное, неотчетливое видение мира. Оно не дает уловить сущности предметов, а позволяет лишь описывать их внешность. Это поверхностное, периферийное видение лишено яркости и глубины. Художественная форма здесь неоправданна. Она может быть, по справедливости, заменена другой, публицистической, газетно-очерковой. Тут лефы с их фактографией были бы правы. Лучше открытая фактография, чем стыдливая фотография. И если перевальцы отделались от бытовизма, одно время очень распространенного в их рядах, то это в большой мере произошло оттого, что они никогда не поощряли и не оправдывали этот бытовизм разными софистическими теориями, а всегда сознавали его как недостаток — и первые поставили вопрос о его преодолении, об эстетической культуре, о художественном видении.

Они не только его поставили. Они постарались его художественно разрешить. В плане такого разрешения написана «Древность» Н. Зарудина. Образ птицы проходит через эту поэму — не просто как символ, но и как видение мира, древнего, лесного, первобытного мира. Картина из Брема оживает с неожиданной силой, с той ярко-

стью, которую дает первоначальная, детская чистота впечатления. Книжная пыль стирается с восприятия, остаются основные, чистые тона. Но искусство видения не есть, конечно, только культура глаза. Оно есть выражение общей переделки писателя, воспитывающего в себе художника. Здесь можно было бы говорить с таким же правом о культуре чувства, о культуре мысли. Первоначальная чистота впечатлений, требуемая от художника, означает большее, чем предположили те, которые в этом требовании увидели возврат к наивному реализму, едва ли не к натурализму. Оно означает и смелость писателя быть самим собой, глядеть не через очки, а открытыми, не боящимися света глазами. «Быть самим собой? — слышу я негодующий голос.— Глядеть не через очки? А зачем существуют оптические магазины? Не советуете ли вы писателю замкнуться в своем углу? отгородиться от современности? повернуться к ней спиной? бережно культивировать каждый свой недостаток, не изменяя в себе ни единой черты?» О, нет, почтеннейший! Пусть магазины торгуют вовсю и близорукие покупают вогнутые стекла. Я говорю не об этом. Переделывать свою природу? Да. Но не подделывать свои произведения. Переделывать, а не подделывать. Вы уловили разницу?

Когда «Перевал» заговорил об искусстве видения, с ним спорили, но во многом и соглашались. Но, когда он заявил, что *описательный* реализм недостаточен, что нужен какой-то другой, более высокий тип экспериментаторского реализма, что нужно искусство, для которого бытовая данность является лишь материалом, все с возмущением стали упрекать его в том, что он отходит от позиций реализма. А когда, наконец, в «Перевале» послышались голоса, утверждавшие трагедийность искусства, тут негодованию всевозможных критических «подмастерьев» не было предела. Между тем оно основывалось на простом непонимании термина (а вместе с ним и некоторых других элементарных вещей). Трагедийное не есть трагическое, а трагическое не есть то, что под ним понимает обыватель. У нас трагическим называют всякий несчастный случай. Попал человек под трамвай — трагическая гибель. Пристрелил нечаянно из ружья товарища — трагическая неосторожность. Таким образом, привыкают думать, что трагическое есть то, что плохо кончается. И понятно, что, когда люди, для которых мерило трагизма — самоубийство и хроника происшествий, слышат о трагедийности искусства, они в ужасе восклицают: «А, вы хотите, чтоб

искусство показывало разных несчастных людей и говорило бы о том, что жизнь — тяжелая и скверная штука! Вы — явные упадочники!» Но трагедийное искусство не значит вовсе пессимистическое искусство и даже не включает обязательным ингредиентом трагический конец. Зато в нем непременно присутствует момент катарсиса, разрешения. Трагедийно искусство Бетховена, но это величайшее по жизнеутверждению искусство. Трагический конфликт в нем разрешается победой воли, радости, энтузиазма. Трагедийное искусство — то, которое берет основные конфликты эпохи, ставит их во всей глубине и значительности, не урезывая их, не смягчая, не боясь их резкости, и старается их так или иначе развязать. Какова будет эта развязка, будет ли трагедийное искусство трагичным, минорным или жизнеутверждающим, мажорным, зависит от тонуса эпохи, от общественной позиции художника и т. д. Но всегда его смысл и оправдание будут в том, что это — большое, серьезное искусство, чуждое дешевого благополучия и чиновничьей благонамеренности, не старающееся покрыть все розовым лаком идиллии, поскорее примирить непримиримое и дать восторжествовать неизбежной добродетели. И если оно радостно, его право на радость куплено дорогой ценой. Короче, вы хотите знать, что такое трагедийное искусство? Это такое искусство, при котором невозможны Жаровы и Безыменские.

Но эстетическая культура, умение видеть мир, моцартианство как творческий метод, трагедийность как обозначение большого, полноценного искусства — все это является теми — основными и нужными — формами художественной философии «Перевала», которые еще недостаточно говорят об общественной направленности этой философии, о ее содержании или говорят только косвенно. Для того чтобы она получила свою «душу», нам надо перейти к этому содержанию, найти такой принцип, который бы послужил нам ключом. И, так же как, говоря о творческом методе, я остановился на повести Слетова, я для того, чтобы яснее раскрыть социальный пафос перевальской художественной работы, должен буду несколько задержаться на «Сердце» И. Катаева.

Писавшие об этой прекрасной повести сразу заметили, что она не только перекликается, но и полемизирует с «Завистью» Ю. Олеши. Полемика эта тем замечательнее, что оба автора писали свои вещи одновременно, и, таким образом, поединок Журавлева с Андреем Бабичевым становится не литературной дуэлью, а как бы борьбой двух

разных социальных принципов. Андрей Бабичев — фигура двойственная и противоречивая — в основном советский бизнесмен, делец, колбасник. Он любит вещи и делает вещи. Он заведен, как хороший механизм. Он наделает много вещей и хорошего качества. Но людей он не видит, не знает, не любит. Они заслонены вещами. Огромный поток вещей загромождает мир Андрея Бабичева. Он во власти вещного, товарного фетишизма. Перенесите его в Германию, в Америку. Он будет с таким же успехом делать свое дело, как и в Советском Союзе,— самодовольный, энергичный, ограниченный.

Журавлев с виду напоминает Бабичева. Так же много работает, так же отдает все свое время делу, такой же хозяйственник-энтузиаст. Но он заряжен другим электричеством. В нем есть то, чего нет в Бабичеве: он коммунист. Вся его работа окрашена творческим пафосом социализма. Он работает для тех живых людей, которые его окружают, для их настоящего, для их будущего. Пролетариат для него не отвлеченная категория, а реальные знакомые люди с их повседневными нуждами. Сделанная вещь никогда не заслоняет от него человека, для которого она делается, и той великой цели переустройства общества, во имя которой она происходит. Пусть он не вполне выдержан автором, не совсем целен, пусть в его образ внесены ненужные черты сентиментальности и несколько неврастенической утонченности, они не могут заслонить в нем основное, то, что его ставит в передовой ряд современности.

В большом и отзывчивом сердце героя катаевской повести живет тот пафос социализма как созидательного творчества, тот новый подлинный гуманизм, который выдвигается нашей эпохой перестройки общества, идущего к уничтожению классов, и без которого немыслима поэзия наших дней. Этот новый гуманизм и делает повесть Катаева ключом к перевальскому творчеству. И мы можем ответить с полным правом нашим противникам словами Гейне: «Но ты лжешь, Брут, ты лжешь, Кассий, и ты лжешь, Азиний, утверждая, что моя насмешка касается тех идей, которые представляют драгоценное завоевание человечества». Прибавлю, что Азиний происходит от слова asinus, осел, и что на одного Брута приходится пять Азиниев.

Для нас социализм — не огромный работный дом, как это представляется маньякам производственничества и поборникам фактографии, не унылая казарма из «Клопа», где одинаково одетые люди умирают от скуки и однообра-

зия. Для нас это — великая эпоха освобождения человека от всяческих связывающих его пут, когда все заложенные в нем способности раскроются до конца. Для нас она не окрашена в серый цвет, но наполнена теплом и светом. И мы хотим, чтобы отблеск его проник и в нынешнее искусство, чтобы оно озарялось не только газетными лозунгами текущего дня, но и великими идеями времени. Ибо мы не ожидаем гибели искусства, но думаем, что пора его настоящего цветения только наступит. И мы полагаем, что уже сейчас надо работать над этим большим и радостным искусством, которое полным голосом сумеет повторить слова Бетховена: «Какое счастье прожить тысячу раз жизнь!»

2

ПЕТР ОРЕШИН

(*«Соломеная плаха»*)

Нам кажется, что Орешин больше всего верен самому себе не тогда, когда декламирует:

Мы — люди железа и стали,
Мы — в жизни железная мощь.

И даже не тогда, когда принимает скифское обличье и учит быть безмерным в дерзанье и разрушенье:

Когда мы ночью воем в темень,
Нам вторит гром.— Кто хочет выть? —
Хватай горящие поленья,
Учись гиппопотамом быть.

В первом случае нам слышится Кириллов, во втором — Блок.

Но собственный голос Орешина мы узнаем в других стихах. У них мрачный колорит — и ритм протяжных строк с волнообразными подъемами и опусканьями падает, как тяжелая осенняя вода:

Скорбная жизнь льдом серебряным оковала душу.
Жил для себя, ни в бога, ни в черта не веря.
Тайная скорбь человека одинокого сушит,
Злая тоска оборотит голубя в зверя.

Тайная скорбь одинокого человека — вот первый лейтмотив орешинской поэзии. Мы вступаем в своеобразный внутренний мир поэта, озаренный каким-то фантастическим, невеселым светом. Нужда, несчастья, одиночество обостряют лихорадочную смятенность до предела. Мир представляется собранием лицемерия и жестокости. Стоит ли цепляться за жизнь?

Мать и отец, зачем вы меня родили?
Думать о смерти, да дрогнуть от стужи?
Знаю, таким-то, как я, даже в могиле,
В земном застенке не может быть хуже!

И вдруг в момент предельного обострения отчаяния:

Бью! — слышите? — бью в золотые литавры!
Голоден, бос, весь оборван — пляшу!
Завтра залезу в окно Троицкой лавры,
Кружки взломаю и огни потушу!

Но «ответ ли это, полно»?

Приведенные выше стихи написаны в 1917 году и являются отзвуком постигшего поэта несчастья — смерти жены. Позже их сменили звонкие слова о радости и буйстве, о красном поезде, у которого паровозом — солнце, но хмурый человек с тайной скорбью одиночества не ушел, не исчез и продолжает видеть невеселые сны наяву:

Так приснилось: будто в самом деле
Я спешу на очень важный суд.
Дули ветры, яблони шумели,
Путь лежал не долог и не крут.
Судьи ждали за столом зеленым.
Я вошел — ни комната, ни сад.
Не кресты, не светлые погоны —
Очи судей вкруг меня горят.
Сел я тихо на скамью, на пень ли,
А зачем — не вспомнить, не постичь.
Прямо в ухо ножницы запели,—
Мне понятно: решено остричь.
Я острижен. И хохочут судьи.
Я потрогал голову, и ах! —
Неужели так всегда и будет:
Плешь и рядом волос на ушах?
Все хохочут. А мне стыдно, стыдно.
Нахлобучил шапку и стою.
А проснулся: надо в суд, и видно:
Опозорят голову мою.

И голос одиночества говорит и теперь не менее внятно, чем прежде:

Куда ни лягу — темный голос:
— Уйди, чужой, не гадь двора!
И чую я, что каждый волос
Мой поседеет до утра.

Поэт прорывает круг одиночества и тайной скорби. Один из этих прорывов — в общественность. У Орешина много революционных стихов. Один из отделов книги —

и притом самый большой («В золотых громах») — почти целиком занят ими. Далеко не все они удачны. Стихи его об одиночестве гораздо лучше; они способны волновать, а эти только скользят по поверхности сознания. Точно так же не кажутся нам удачными поэмы, особенно «Метель». Опять находит себя Орешин в «Самовольных цветах» и «Соломенной плахе». В «Самовольных цветах» собраны интимные, пейзажно-лирические стихотворения, светлые по настроению, представляющие полный контраст с мрачными строками «Волчьей жизни». Некоторые из них очень хороши, например «Дождь».

Горохом дребезжал по жести
И бил в окно ко мне.
А гром потом далекой вестью
Шел в синей вышине.

«Соломенная плаха» занята деревенскими мотивами и является как бы credo («верую») поэта.

Глаз мужичий тягостен и страшен,
Смотрит ночь из-под лесных бровей.
Пот и кровь — от выгонов и пашен,
От рубах и черноземных шей.
Сердцем чую: никогда не брошу
Темень изб и злобу ржавых спин.
Я готов их тягостную ношу
На себе перетаскать один.
Край родной, соломенная плаха,
Всем на шею вечная петля.
Но люба мне потная рубаха,
Черный хлеб и сивая земля.
Будут вечно мне милы разгулы,
Звон стаканов, посвист молодца.
Смех до слез и каменные скулы
Вечно, вечно битого лица.

Это — знакомые слова. Мы их слыхали и у Есенина, и у Клычкова, и, конечно, не с Есениным и Клычковым они родились. Это — старая народническая романтика, которую, вероятно, не так еще скоро изживут наши крестьянские поэты. Сходство между Орешиным и Есениным и Клычковым объясняется не подражанием, а внутренней близостью. Общим у Есенина и Орешина является не только мотив любви к соломенной, темной, битой и разгульной деревне, но и сознание того, что эта деревня постепенно уходит в прошлое:

Ой, Русь соломенная, где ты?
Не видно старых наших сел.

Не подивлюсь, коль дед столетний
Себя запишет в комсомол.
Иные ветры с поля дуют,
Иные шепчут ковыли.
В страну далекую, родную
Шумят крылами журавли!

И если он иногда и замечает с болью, что вместе со старой деревней уходит и близкая ему поэзия тоски и разгула («С кровавой болью замечаю: не любим песен полевых»), если он иногда и говорит:

Не хочу железных небоскребов,
По полям железной красоты...—

то все-таки в конце концов он приветствует то новое, что идет на смену старому, железную Русь, которая станет на место соломенной:

Вы меня не таким загадали
И напрасно связали с избой.
Ураганы железа и стали
Пронеслись над моей головой!
А когда вся Россия согнулась
Под ярмом нищеты и борьбы,
Я ушел от соснового гула
И от лунной ушел ворожбы.
Наплевал я на бабкины сказки,
Бочку соли ей, ведьме, под хвост.
Не цедите за рощей, подпаски,
Молоко из заоблачных звезд.
Это ваши уловки и сети,
Будто солнце — котенок в избе.
Только бабы в ночном полусвете
Все еще говорят о судьбе!
Будет врать о любви и о боге
И о многом и многом другом.
Не вернут вас ни кони, ни дроги
В старорусский родительский дом.

Есть ли противоречие между Орешиным «Волчьей жизни» и «Соломенной плахи»? Нам кажется — нет. Городское одиночество поэта и его деревенская романтика — две стороны одного и того же явления. Мрачные ритмы «Души на кресте» и легкие строки «Самовольных цветов» связаны глубоким единством. Корни этого единства — в деревне.

ЛИТЕРАТУРНЫЕ ЗАМЕТКИ

I. О «ЦЕМЕНТЕ» ГЛАДКОВА

Роман Гладкова — вещь крупная, но далеко не безукоризненная.

Его величайшее достоинство в том, что это — произведение большого стиля, отметающее традиции малой литературы, поверхностно-бытовой и серой, которые успели утвердиться в прозе пролетписателей. Большие проблемы поставлены во весь рост. Углублена психологическая проработка. От кусков и осколков, от сценок и картинок, от фотографии и сказа — переход к искусству синтетическому и обобщающему. В «Цементе» Гладкова то же сильное и резкое дыхание большого искусства, насыщенного общественностью, что нами ощущается у русских классиков.

Выражение «большое искусство», «большой стиль» должно быть правильно понято. Мы его здесь употребляем не столько для того, чтобы обозначить достижения автора, сколько его манеру, подход, замысел. Переходя к выполнению, придется сделать большие оговорки.

Прежде всего относительно схематичности построения. Распределение масс, света и тени произведено с такой прямолинейной наивностью и симметрией, что обнажает замысел писателя значительно раньше, чем он успеет раскрыться в действии. В сочетаниях и контрастах действующих лиц сквозит чрезмерная нарочитость, чувствуется подталкивающая рука нетерпеливого автора. Внутренняя логика их поступков нередко заменяется внешней логикой авторской воли. В них нет нужной увязки между общим и индивидуальным, которая создает то, что называют художественным типом. Из этих двух компонентов один порой выпадает — чаще всего индивидуальное,— и тогда перед нами не живой человек, а персонифицированная идея, голое обобщение.

Когда читатель видит Дашу и Мехову, Глеба и Клейста, Мотю и Савчука, Жука, Брынзу — он тотчас же наклеивает на них ярлыки: бузотер, интеллигентка, спец и т. д. «Социологический эквивалент» отыскивается им очень легко и скоро. Почему? Потому ли, что роман Гладкова так ярок, или потому, что он схематичен? Не только потому, что ярок. Ярлык, в сущности, нередко уже наклеен автором, и читателю остается только его прочесть.

Перед нами не спец, а «идея» спеца, «идея» коммунистки-интеллигентки, склочник «в себе», мать «в себе».

Индивидуальное здесь исчезло, осталось общее. Даша энергична, независима, пряма, решительна, но это — видовые признаки, свойственные целой категории людей, железной когорте революции. Мы ничего не узнаем о ее индивидуальных чертах, о той особой форме, в которую отливается ее решительность, прямота, энергия. Одним из наших критиков обронено удачное замечание о выразительности даже второстепенных индивидуальных черт, о родинке, которая иногда говорит больше, чем целые страницы рассуждений. У Даши нет родинки. Жаль, что у Даши нет родинки [1]

Впрочем, может быть, и не жаль. В реализме гладковского письма есть известная доля условности. Это отнюдь не реализм чистой воды. Общая, схематическая трактовка персонажей, опускающая подробности, гармонирует со всем его стилем, несколько абстрактным, напряженным и патетическим. С известным правом его можно назвать «высоким». «Высокий стиль» не знает «характерных» деталей. У героев трагедии нет родинок. Персонажи Гладкова идеализированы — не в том смысле, что сделаны лучше, «идеальнее», чем они есть на самом деле, а в том смысле, что дана лишь их «идеальная» сущность, идея. «Они на котурнах»,— скажет читатель благосклонный. «На ходулях»,— возразит недоброжелатель.

Но он будет неправ, этот насмешливый оппонент. Гладков не ходулен даже тогда, когда риторичен. Он искренен так же, как и его герои. Он упорно старается найти, нащупать героический, монументальный стиль, соответствующий нашей эпохе. Эти попытки не всегда удачны, отсюда — срывы в риторику и кажущуюся ходульность. Но если искания Гладкова и не увенчались еще успехом, то из всех современных пролетписателей именно он имеет больше всего данных для того, чтобы — не скажу: создать монументальный стиль (такая задача, вероятно, вообще не по плечу нынешнему «старшему» поколению пролетписателей), но максимально приблизиться к его созданию. Именно его абстрактность, пренебрежение к мелочам, стремление улавливать только общее, то есть как

[1] Примечание для придирчивого читателя: не нужно понимать это буквально.

На 3-й странице романа читатель может убедиться, что родинка у Даши есть. Но индивидуальные детали — редкие и нехарактерные — висят у Гладкова в воздухе. Они — дань традиции. Они не срастаются со всем обликом действующего лица, как например вздернутая губка жены Андрея Болконского или лучистый взгляд княжны Марьи.— *Примеч. А. Лежнева.*

раз то, что ощущается читателем — сознательно или бессознательно — как недостаток Гладкова, помогло ему избегнуть засасывающего действия малой литературы и выбраться на вольный воздух большого искусства. Его недостатки как писателя явились его достоинствами как пролагателя путей.

Еще раз: Гладков — не «чистый» реалист. Он — наполовину романтик. Он любит контрасты, доведенные до предельной резкости, заостренные до крайности ситуации, разительность которых идет в ущерб внешнему и внутреннему правдоподобию, эффектные столкновения света и тени, положения выпуклые до вычурности. Этим он напоминает Виктора Гюго. Инженер Клейст подымается по шаткой лестнице навстречу смерти. На вышке его ждет Глеб, которого он прежде выдал белым, враг и мститель. Под вышкой — пропасть, могила, разваливающийся от бездействия, брошенный завод. Глеб говорит о могиле, о заводе, и оба — и инженер и Глеб — думают о том, что достаточно одного движения Глеба, чтобы сбросить инженера в пропасть, в могилу. Клейст не выдерживает этой пытки страхом и требует от Глеба, чтобы он поскорее «сделал, что нужно», покончил с ним. И тогда Глеб предлагает инженеру помочь восстановлению завода. Его крепкая рука падает на плечо Клейста и возвращает его к жизни. Отныне Клейст честный и преданный спец.

Здесь еще нет неправдоподобия. Это сильно и оправданно. Но вот другое: предисполкома Бадьин едет вместе с Дашей, работницей женотдела, в район, охваченный беспорядками. По дороге, в коляске, он пытается насильно овладеть своей спутницей, но довести свое дело до конца ему мешает нападение бандитов. Даша бросается на подбежавшего казака для того, чтобы дать Бадьину возможность скрыться. Бандиты берут ее в плен. Бадьин спасается.

Этот эпизод чрезвычайно характерен для Гладкова. Намерение автора ясно. Он хочет в одном-двух выпуклых положениях, в резком контрасте, доведенном до крайности, противопоставить личное и общее в своих героях, «голос страстей» и веления революционного долга. Даша спасает Бадьина, который за минуту до того пытался ее изнасиловать, потому что в ее глазах Бадьин ценный для революции работник, гораздо более ценный, чем она сама. Гладкову мало показать Бадьина поглощенным каким-либо «личным» чувством — например, любовью к женщине,— ему надо сделать именно так, чтобы он насиловал женщину,

довести его чувство до пароксизма нерассуждающей, слепой, самцовской страсти, наклонить над Дашей «взбешенное мосластое лицо». Ему нужна не обычная обстановка, а самая неподходящая, контрастирующая, где бы эта страсть резче всего выделялась, била в глаза. И все это для того, чтобы с максимальной яркостью выявить внезапный перелом к величайшему самообладанию и героизму, для того, чтобы подчеркнуть, как с первым же выстрелом преображаются и Бадьин и Даша, как мгновенно личное вытесняется в них «общим». Психологически, да и просто житейски, здесь много неправдоподобного: трудно себе представить, чтобы коммунист, едущий с важным заданием в охваченный беспорядками район, по местности, кишащей бандитами, когда внимание настороженно, не нашел бы ничего другого, как попытаться изнасиловать свою спутницу (да еще в присутствии третьего лица — кучера). Но с точки зрения романтического темперамента и стиля Гладкова это оправданно, это необходимо. Ему необходимо как воздух, чтобы конфликты разыгрывались в этих преувеличенных формах. Требования выразительности приходят у него в столкновение с требованиями психологического правдоподобия. И требования выразительности оказываются сильнее.

Гладков — романтик. И хотя его романтизм нередко наивен и неуклюж, его не следует ставить писателю в вину. Искусство пролетариата, реалистическое по существу, неизбежно будет (особенно на первых порах) заключать в себе — как и искусство всякого молодого класса — немало элементов романтизма. У Гладкова этот романтизм часто сказывается своими отрицательными сторонами. Он идет в ущерб реалистической простоте, естественности, а иногда и правде. Но надо помнить, что именно романтическая окрашенность художественного темперамента Гладкова дала ему возможность создать произведение, высоко подымающееся над скучным болотом мелкобытовой и прямолинейно батальной литературы.

«Цемент» — эпопея восстановления огромного цементного завода, полуразрушенного гражданской войной. «Цемент» — картина жизни тех, которые цементируют, крепко держат, не давая рассыпаться, сплачивая в одно каменное целое, кирпичи здания рабоче-крестьянского государства. «Цемент» — история взаимоотношений Глеба и Даши, разрушения старой семьи.

В том, что восстановлен доставшийся от прошлого завод и разрушена оставшаяся от прошлого семья,— опорные пункты общего смысла, «идеи» романа. Каждый из рядов романа имеет свою особенность в выполнении. Восстановление завода написано в тонах наиболее общих, размашистых, «эпопейных». Конкретнее и убедительнее Гладков в картине нравов, в изображении типов партийцев. Но всего глубже и сложнее разработан им конфликт Глеба и Даши. И здесь есть натянутые, надуманные места. Но в целом это наиболее удачное, правдивое и сильное из того, что имеется в «Цементе». Уже первая сцена вводит нас в конфликт: встреча Глеба с Дашей после нескольких лет разлуки.

«Даша, как стояла в дверях, на верхней ступеньке крылечка, как дрогнула от Глеба, так и застыла в порыве к нему и в борьбе со слабостью своей рабьей. И только смогла тихо пролепетать через вспышки крови в лице:

— Это ж ты?.. ой, Гле-еб!..»

Бабья слабость длится лишь одну секунду.

«Не успел Глеб сцапать ее всеми жилами, чтобы вскинуть ее на руки, как ребенка, и унести ее в комнату, как бывало в первые дни женитьбы, Даша твердо, мужской отмашкой сбросила его руки и с изумленной усмешкой взглянула на него исподлобья, сбоку, отчужденно:

— Что с тобой, товарищ Глеб? Не бунтуй — заспокойся...

И сошла ниже, на одну ступеньку. Засмеялась.

— Ты дюже разбушевался при мирной обстановке... Ключ остался в замке. Можешь вскипятить себе воду на керосинке — чаю и сахару нет... и хлеба нет. Зайди в завком и запишись на паек».

Откровенно говоря, мы не думаем, чтобы Даша действительно так встретила мужа. «Товарищ Глеб», «паек» — это говорит не реальная Даша, у которой «родинка на подбородке и яблочком нос», а та Даша, которой придана строгость и абстрактность фигур трагедии, Даша, у которой родинки нет и она немыслима, как нет ее и немыслима она у Медеи или Антигоны. С точки зрения реализма эта сцена надуманна. Толстой нашел бы ее фальшивой. Но Гюго сказал бы, что она выразительна. Действительно, в ее выразительности — ее оправдание. Она неправильно передает внешнюю форму проявления, но правильно — сущность. Гиперболизм, преувеличение нужно автору для того, чтобы нагляднее, выпуклее представить ядро, «идею» переживаний. Даша бы, вероятно, не

стала так разговаривать с Глебом, но, по существу, между ними при первой встрече произошло бы именно то, что рассказано у Гладкова.

Дальнейшие сцены развертывают конфликт, намеченный уже в самом начале романа. Глеб — прекрасный коммунист, выдержанный, энергичный, стойкий, но преодолеть в себе собственника, научиться смотреть на жену как на человека, имеющего право на полную независимость, оказывается для него страшно трудным. История превращения супругов Чумаловых в товарищей — Глеба и Дашу — сложна, длинна и мучительна. Везде Даша оказывается на голову выше Глеба. Но надо отметить, что в этом единоборстве Даши и Глеба Чумалов удается автору гораздо больше, чем Даша: его переживания переданы живее, конкретнее и, пожалуй, правдивее. В Даше чувствуется норма, долженствование.

Не всегда Гладкову удается найти своему замыслу соответственное воплощение. Иногда перспектива у него так сдвигается, что получается совсем не тот результат, которого, очевидно, ожидал автор. Так, Бадьин, предисполкома, задуман как тип революционера, еще более образцового в своей выдержанности, чем Чумалов, и вместе с тем человека, которому не чуждо ничто человеческое, человека с огромным запасом жизненной энергии, с властными запросами сильного тела. На деле же получилось, что о революционере мы узнаем сравнительно мало, и то больше со слов окружающих, физиологическая же сторона разработана с более чем необходимой тщательностью и полнотой. Рефлектор писателя выхватывает в жизни Бадьина преимущественно моменты физиологические. Этот перевес физиологии нарушает необходимую перспективу, то равновесие частей, которое нужно было бы для того, чтобы получился задуманный автором образ. Как может читатель считать Бадьина выдержанным, примерным коммунистом, когда он насилует Мехову, пытается изнасиловать Дашу, устраивает секретные выпивки (это в годы голода и разрухи)? Все это выходит уже за границы «чистой» физиологии и доходит до патологии, по крайней мере, до общественной патологии. И когда Бадьин возводит насилование женщин чуть ли не в принцип и в ответ на возмущенные слова Даши заявляет: «Я не вижу в этом никакого позора... мы — хорошая и сильная пара, и нам не к лицу притворяться и болтать фальшивые фразы... Брось! Ты же знаешь, что я никогда не уступаю в борьбе... И то, что я хочу сделать, я сделаю... а в борьбе я пользуюсь

всеми средствами...» — то за его широкой спиной мы видим другое, давно знакомое лицо: Санина.

Оговариваюсь, здесь, на мой взгляд, не идеологический грех, а художественная ошибка. Автор вовсе не собирался дать апологию санинства. Все дело здесь в его романтической склонности к контрастам и преувеличениям. Жажду жизни и веления тела, нисколько, конечно, не не совместимые с величайшей преданностью делу революции, он довел до огромнейшего преувеличения, до чудовищной гипертрофии и одному и тому же лицу сообщил не соединимые друг с другом черты. Контраст получился эффектный, но художественная правда еще раз пострадала.

В соответствии с романтической окрашенностью писательского темперамента Гладкова находится и язык романа. Он напряжен, сдавлен, местами вычурен. Его нельзя назвать легким: читателя то и дело подбрасывает на ухабах. Диалог его героев то вдается в певучесть украинской песни (причитанья Моти, например), то, топорно и неестественно обрубленный, режет ухо резкими сочетаниями странных провинциализмов, часто непонятных («горлодер грохает хабардой»). Его бытовая речь кажется иногда выдуманной, хотя она, быть может, записана на месте. У него не чувствуется та богатая и многообразная ее стихия, которая ощущается, например, у Артема Веселого, хотя Артем и обращается с ней, вероятно, гораздо вольнее, чем Гладков. Но есть несомненное своеобразие в этой угловатой, странной и резко окрашенной прозе, которую сразу отличишь, не зная, настолько она характерна — своими недостатками не меньше, чем достоинствами,— настолько силен на ней отпечаток авторской индивидуальности.

II. «СТРАНА РОДНАЯ» АРТЕМА ВЕСЕЛОГО И «КОМИССАРЫ» ЛИБЕДИНСКОГО

«Страна родная» — первая большая вещь Артема Веселого. Это произведение, несомненно, интересное и значительное, в котором крупно все: и достоинства и недостатки.

К последним относится прежде всего неумение автора строить вещь. Конструкция, композиция — вот что всего слабее у Артема. Роман его бесформен. Он составлен из кусочков, прилаженных друг к другу без всякого видимого порядка, чередующихся почти так же прихотливо, как у Пильняка. Отрывки и даже главы можно менять местами, не причиняя ущерба роману. Сюжета, собственно, нет.

Связь дается хронологической последовательностью. Стремительно мелькающие сцены, при отсутствии единого развертывающего сюжета, утомляют читателя. Получается впечатление, как будто автор, прекрасный рассказчик, торопится поскорее и побольше рассказать то, что он видел, слышал, знает, чем он полон до краев,— и рассказывает, перескакивая с предмета на предмет, увлекаясь, теряя нить. Но он рассказывает так темпераментно, остроумно, ярко, что часто не замечаешь этого перескакивания — или не хочешь его заметить.

В романе Артема Веселого, лишенном твердого сюжетного стержня, переливается стихия мужичьей революции. Может быть, потому и показался ненужным автору сюжет, что надо было ему изобразить не отдельных людей, а стихию, массу. И действительно, «массовые» крестьянские, красноармейские сцены принадлежат к лучшим в романе. Характеристики хороши у него тогда, когда они элементарны, когда типы взяты «массовидные» (среднее арифметическое, норма), когда автор не пытается заглянуть глубоко внутрь, дать человека «изнутри». Человек удается Артему не тогда, когда думает, а когда действует. Думающий человек вообще Артему не удается. Он у него карикатурен или нелеп. Удачен у Артема не просто действующий человек, но действующий с максимальной напряженностью. Что бы его герой ни делал: пьянствовал, грабил, ездил инструктировать по волости, писал доклад, ставил спектакль,— он будет хорош тогда, если напьется — до невменяемости, наинструктируется до того, что его жене некуда будет девать навезенные продукты, а доклад напишет на «пятьдесят листов с гаком».

Если от «Страны родной» перейти к «Комиссарам», то этот переход может совершиться лишь в силу контраста.

Яркому, звучному, темпераментному Артему Веселому, влюбленному в слово, в русскую речь, в русские просторы, в русскую песню («когда-нибудь, у придорожного костра, слушая цветную русскую песню, легко встречу свой последний, смертный час»), поэту вольницы, людей, не любящих мысль и дисциплину, противостоит одноцветный, лишенный красок Либединский, чуждый стихии слова, обращенный вовнутрь, много думающий аналитик, в писательском облике которого так много типично интеллигентского. Артем Веселый, несомненно, талантливее и богаче. Но у Либединского нет и его больших недостатков. «Комиссары» построены много лучше «Страны родной». Ясность конструкции делает их более легкими для чтения, чем

гораздо более яркую и художественно ценную «Страну родную». Артем Веселый берет для своего романа чуть ли не всю Россию, но Россию захолустную, стихийно революционную. Поле наблюдений Либединского значительно уже, но оно гораздо реже попадало в объектив художника. Это — партия, быт и типы партийцев.

Либединский — стилист сероватый, тусклый. Это мешает многим видеть те достоинства, которые у него имеются. Персонажи «Комиссаров» — а их довольно много — обрисованы все очень четко, автор выделил своеобразие каждого и постарался обрисовать при этом не только «характер», но и склад мышления (а это делают — а главное, умеют делать — очень немногие писатели).

Некоторые сцены задуманы очень остроумно, например попойка в здании курсов и последовательное появление: Реховского, который замечает ее и проходит мимо, как будто ничего не видя, потому что боится испортить отношения, если сделает замечание; Миндлова, который заходит в комнату, где происходит попойка, и действительно ничего не видит по своей рассеянности и «святости»; Арефьева, который расправляется с пьянствующей компанией со всей решительностью и крутостью. Простая, но «ребром поставленная» ситуация дает автору возможность раскрыть характеры своих героев лучше, чем это сделали бы длинные страницы описаний и разговоров. Но иногда у Либединского бывают в характеристиках и грубые промахи. Таким промахом надо признать описание того, как происходит процесс мышления у Васильева. Васильев — пролетарий. «Его острый, жадный к новому ум рабочего столичного города не раз уже пускался в самостоятельный путь. Но сразу же он натыкался на плотные, осязаемые свойства предметов, это повергало его тревожную натуру в состояние бессильной злости... И он радовался лекции, как музыкант радуется впервые слышимой, но родственной его существу пьесе, в которой наперед чувствует повороты ритма».

Привычка рассматривать вещи как обладающие неподвижными, неизменными свойствами [1] присуща метафизическому мышлению (самому распространенному типу

---

[1] Определение «плотные» следует у Либединского понимать именно как неподвижные, инертные, статические — об этом говорит весь строй подчеркнутой фразы, противопоставление «плотных» свойств предметов «тревожной», то есть «динамической», натуре Васильева; в противном случае замечание Либединского было бы лишено всякого смысла.— *Примеч. А. Лежнева.*

мышления). Она противоречит мышлению диалектическому, рассматривающему вещи в движении, в развитии. Иначе говоря, Либединский хочет сказать, что Васильев, как пролетарий, был диалектиком еще до того, как он ознакомился с наукой, диалектиком по инстинкту, притом диалектиком до такой степени, что существование «плотных» свойств предметов являлось помехой его мышлению. Но это совершенный вздор. Положение пролетария в производстве может облегчить ему понимание того, что природа не неподвижна, а диалектически развивается, но ни в коем случае не в состоянии вложить ему в голову (само по себе, без ознакомления с наукой) готовую теорию диалектического материализма. Лучшим доказательством является то, что и сейчас еще миллионы рабочих религиозны, а религия никак не совместима с диалектическим материализмом.

Есть у Либединского недостатки и в обрисовке других действующих лиц. Так, несомненна некоторая приторность в фигуре Миндлова (вариации героя лелевической баллады о завклубе). Но в большинстве случаев они очерчены правдиво, с глубокой и теплой искренностью.

III. О «ЗАВИСТИ» Ю. ОЛЕШИ

До появления «Зависти» имя Олеши мало говорило читателю. Новая же повесть его несомненно привлечет к нему внимание. И это — вполне заслуженно. «Зависть» — произведение интересное и хорошо написанное.

Дело здесь не только в стилистических достоинствах (они неоспоримы), не только в умении автора по-своему определять каждую вещь, в тонком ощущении оттенков, в богатстве изобразительных средств и прочем, но и в значительности поставленных вопросов. В «Зависти» взята большая тема, одна из центральных тем нашего времени. В замысле повести можно различить как бы два напластования. Верхнее, прежде всего бросающееся в глаза, заключается в противопоставлении «ветхого Адама», старого человека — сентиментального, мелкого, полного мещанских и фальшивых чувств — человеку новому — организатору, борцу, антимещанину. Старый человек сознает неизбежность своей гибели. Он остро завидует новому, которого считает бездушным, омашиненным, уничтожающим теплоту и поэзию таких человеческих чувств, как любовь, жалость и т. д. Против Андреев Бабичевых, работающих над созданием новых форм быта, над освобожде-

нием человека от власти кухни, примусов, пут мещанской семьи, восстают Иваны Бабичевы, поднимающие «бунт чувств», восстание во имя подушки, своего «дома», замкнутого семейного мирка. Но бунт не может претвориться в действительность, не может стать реальным бунтом уже потому, что Иваны убеждаются, что их дело проиграно: новый человек вовсе не собирается уничтожать всю теплоту человеческих отношений. И любовь, и дружба, и великодушие, и жалость — все это остается, но только не для Иванов и Кавалеровых. Они оказываются чуждыми новой строящейся жизни, лишними людьми в ней. Они обречены.

Но под этим верхним напластованием замысла намечается и другое: Иван Бабичев и Кавалеров не просто пошляки. Наоборот, нетрудно видеть, что, по крайней мере, в начале повести — черты пошлости (самодовольство, ограниченность) внесены и в облик Андрея. Иначе нельзя понять начальные сцены (в уборной, гимнастика, ужин Андрея). Они имеют смысл, лишь поскольку отбрасывают теневые черты на характер Андрея. В противном случае они явились бы излишними. Кавалеров же в первой части вовсе не мелок, несмотря на свою низкую подозрительность и злобствование. Это — человек «из подполья» (в том смысле, как понимает Достоевский), сложная, изломанная натура. Но иногда он вырастает так, что делается на голову выше Андрея. Автор придал ему те черты, которые отсутствуют у Бабичева: тонкость поэтического восприятия, обостренную наблюдательность. Его озлобленный ум вовсе не плоский — и часто он кажется умнее Бабичева. Первая часть повести, где автор смотрит глазами Кавалерова, отличается острым своеобразием восприятия — и, сообщая Кавалерову свою собственную художественную оригинальность и психологическую глубину, писатель выделяет его с выгодной стороны. С другой стороны, в образе Володи Макарова, нового человека чистой пробы, есть такие черты (чрезмерный культ техники, поклонение машине, на манер которой он хочет себя перестроить, крайняя рассудочность при подходе к вопросам морали, к миру «чувств»), которые как будто оправдывают опасение Кавалерова о грядущем торжестве бездушной машинизации.

Все это заставляет предполагать, что в основе замысла лежало первоначально другое: эренбурговский конфликт между машинизацией, между холодной геометрией рассудочных построений — и живым, чувствующим человеком. Во всяком случае, если б даже это предположение не было верно во всем объеме, если б такой замысел не был у авто-

ра намечен достаточно отчетливо, то колебания его в отношении к своим героям, двойственность в самой обрисовке их — вне всякого сомнения. И эта двойственность, конечно, наиболее крупный недостаток интересной повести Олеши.

Эренбурговское влияние — и в замысле, и в выполнении — проявляется достаточно определенно. Особенно это относится к эпизоду с Офелией и к заключительным сценам с Анечкой, где оба героя обретают последнее, жалкое утешение в объятьях грязной и старой обладательницы роскошной кровати («Ура! За Анечку! И сегодня, кстати, слушайте: я сообщу вам приятное... сегодня, Кавалеров, ваша очередь спать с Анечкой, ура!»),— типичный эренбурговский конец: мечтателя носом в грязь. Весь Иван Бабичев — со своей подушкой и своими тирадами, начиненный портативной достоевщиной,— от Эренбурга.

Но как художник Олеша представляется во многих отношениях выше Эренбурга. Он тоньше, подлиннее, богаче средствами. На его повести нет этого налета нигилизма, который так явственно чувствуется в авторе «Хулио Хуренито» и «Николая Курбова». Он гораздо теснее впаян в нашу современность — и это, вероятно, заставило его дать Андреям Бабичевым одержать над Кавалеровым не только физическую, но и нравственную победу.

IV. «ПРЕСТУПЛЕНИЕ МАРТЫНА» БАХМЕТЬЕВА

Бахметьев в этом романе вырастает неузнаваемо. Изменение сказывается — сразу же, с первых строк — уже в самом стиле, сделавшемся у него гораздо увереннее и богаче, в самой манере повествования — торжественной и медлительной. Стремление к торжественности, полноводию, богатству языка заводит автора иногда слишком далеко. Он становится изыскан, прибегает к архаизмам, его тяжело нагруженная и резная фраза делается несколько вычурной и порой напоминает Леонова в «Воре» («Непрочна его повозка, бешены кони, гибелен путь, осиливаемый этим человеком», «Немотный, тяжкий зрак ее источал тишину»). С другой стороны, работа отбора и шлифовки не всегда доводится им до конца — и наряду со счастливыми «находками», как слова об «улыбке, светлой и прочной, напоминающей библейскую радугу», можно встретить у него немало банальных выражений и натянутых, неживых, а то и неправильных оборотов («Мысли, жалившие в сердце», «злоупотреблять здоровьем» и т. д.).

Наконец, медлительная торжественность повествования кое-где переходит в растянутость. Темп романа явно замедлен — и замедлен чрезмерно.

Как видим, недостатки новой манеры Бахметьева тесно связаны с ее достоинствами, представляют как бы чрезмерное развитие ее основных свойств. Торжественность и медлительность стиля нужны автору для того, чтобы подчеркнуть важность затрагиваемой проблемы, придать роману эпическую величавость, в самом тоне выразить значительность главной темы. Темы о том новом человеке, который делает дело революции.

Свою мысль Бахметьев доказывает «от обратного». Он выбирает героем человека неустойчивой психики: талантливого, полного сил и дерзаний, но индивидуалиста, неуравновешенного, срывающегося. Это был бы перворазрядный боец революции — по своему бесстрашию, энергии и способности,— если б у него было больше закалки, чувства спаянности с массами, если б в нем меньше чувствовалась барски-интеллигентская закваска — «личника» и рефлектирующего гуманиста. Ненадежность, а значит, и непригодность для революции человека такого типа (несмотря на его богатые данные) выявляется в центральном конфликте романа («преступление» Мартына), обнажающем его трагическую обреченность. Мартыну противопоставлен Михаил Иванович, старый революционер-подпольщик, с большой выдержкой, понимающий массу и крепко связанный с ней, и ряд рабочих, обладающих тем безошибочным революционным чутьем, которого не хватает Мартыну.

Это, так сказать, схема авторского замысла. При его оформлении Бахметьев допускает ряд существенных промахов. Во-первых, недостаточно и неправильно мотивированы барски-интеллигентские свойства Мартына. Оказывается, что они переданы ему по наследству матерью, которая происходила из богатой помещичьей семьи и покинула ее, влюбившись в рыбака, отца Мартына. Но мать умерла так рано, что Мартын ее даже не помнил, и не могла оказать никакого влияния на его развитие. Рос он и воспитывался в трудовой обстановке, в доме отца, под его исключительным влиянием, начал работать с малых лет и почти подростком вошел в революционное движение. Выходит, стало быть (и автор это так и говорит), что индивидуализм, надрывный героизм одиночки, копание в своей душе, склонность к отвлеченному гуманизму и тому подобные свойства Мартына, которые начали сказываться

у него очень рано и которые являются уже не только чертами характера, но и содержанием психической жизни, были им получены в порядке биологического наследования, а не приобретены в результате влияния среды. Но думать, что содержание психической жизни может передаваться по наследству, значит придерживаться явно несостоятельного взгляда. Классовым особенностям придается в романе Бахметьева какая-то библейская предопределенность («за грехи отцов»), какой-то биологический фатализм.

Второй недостаток кроется в малой яркости и показательности того конфликта, который составляет ядро романа. Преступление Мартына заключается в том, что он — в очень сложной и трудной обстановке — на минуту растерялся и как-то невольно, не сознавая этого, поддался действию инстинкта самосохранения, забыв о лежащей на нем ответственности, и хотя скоро одумался и взял себя в руки, но было уже поздно. История мартыновского «преступления» психологически усложнена автором до такой степени, что ее черты стираются, и выходит, как будто никакого преступления не было, не было и трусости, а было что-то неуловимое словами. Поступок слишком неотчетлив и недостаточен, чтобы вызванный им конфликт мог выдержать на себе тяжесть целого романа.

Но это не все. Самый проступок Мартына не вытекает из его характера. Наоборот, он скорее противоречит ему. Мартына отличает нерасчетливый, безрассудный героизм одиночки, но никак не слабодушие. Конечно, можно допустить, что и он бы растерялся. Но в этом бы не было ничего характерного для него — и особенно классово характерного. Сам по себе недостаток выдержки не является еще классовым моментом. Но если так, то из-под центрального конфликта выдергивается одна из важнейших подпорок.

Интересно, что в романе есть места, указывающие на то, что сам автор как будто собирался (или, во всяком случае, мог бы) сделать упор на другом моменте, завязать конфликт иначе. Это видно в сцене на станции, где рабочий Туляков вступает с Мартыном в спор: видя, что весь состав спасти нельзя, он требует от Мартына отцепить паровоз с первым вагоном, для того чтобы спасти от неприятеля ценности, находящиеся в вагоне. Мартын противится этому, не желая бросать на произвол судьбы вверенных ему детей и женщин. Туляков идет на жертву не потому, что он жесток (у него самого осталась в отцепленном составе жена с детьми), а потому, что считает, что этого требуют

интересы революции: нельзя никак допустить, чтобы ценности достались врагу, а людей все равно невозможно всех увезти. У Тулякова берут верх требования революционной целесообразности, у Мартына — требования гуманности. Вот здесь-то и завязан настоящий конфликт. Что и сам автор склонен считать его настоящим, видно по концу романа (смерть Мартына). Желая обеспечить переправу мирных жителей через реку, Мартын оставляет, несмотря на протесты товарищей, свой отряд под обстрелом врага: в результате погибают и жители, и почти весь отряд вместе с командиром. Здесь опять конфликт по линии: революционная целесообразность — отвлеченная гуманность, то есть по той линии, которая дает возможность выявить разницу классово-психологических типов революционеров (полуинтеллигента и выдержанного пролетария). Осложнив этот конфликт «трусостью» Мартына (хотя бы и трусостью в кавычках), поставив на ней даже ударение, автор отнял у него значительную долю характерности: растеряться мог любой, не совсем «обстрелянный» боец. Недаром спрашивает себя товарищ Мартына Михаил Иванович:

— Когда же Мартын совершил свое преступление; там ли, в Липках, спасая себя, или... потом, спасая других?..

Этот вопрос не раз задает себе и читатель. А его можно было избежать.

Несмотря на эти недостатки, серьезный, «пафосный», далекий от упрощенчества, чуждый казенщины роман Бахметьева, ставящий — и отчасти разрешающий — одну из важнейших проблем — о новом типе человека, нужном для дела революции,— является, несомненно, произведением незаурядным, лирически полнозвучным и, надо думать, найдет у читателя такой же искренний отклик, как искренен его пафос.

Л. СЕЙФУЛЛИНА

Существует два рода писателей. Об одном из них сказал Лессинг в своей известной эпиграмме:

Wer wird nicht einen Klopstock loben?
Doch wird ihn jeder lesen? — Nein.
Wir wollen weniger erhoben
Und fleiger gelesen sein [1].

Это писатели, о которых много пишут, но которых мало читают. Писатели для парадных критических похвал. В лучшем случае, писатели для писателей. Но есть и другой род художников слова: о них пишут гораздо меньше, но зато читают с несравненно большим «прилежанием». И если верно, что настоящая жизнь искусства, настоящая жизнь литературы заключается в непосредственной связи с читателем, с общественностью, в этой атмосфере живых споров, борьбы мнений и т. д., окутывающих художественное произведение, сумевшее затронуть какой-то нерв современности, то особенно полной жизнью живут романы и повести Лидии Сейфуллиной.

Успех Сейфуллиной, успех быстрый и решительный, сказавшийся с первых же шагов, может быть отчасти связан с тем, что писательница выступила на фоне «динамической» прозы 1921—1923 годов. Лоскутность композиции, перебрасывание действия из одной плоскости в другую, засилье «этнографии», орнаментальность, усложненная или отрывистая, «динамизированная» фраза делали эту прозу трудной для восприятия большинства читателей. Сейфуллина как бы ответила назревшей потребности в более ясной, связной, «раскрытой» форме. Она была гораздо понятнее и проще и не требовала того напряжения, которое нужно было, чтоб пробраться сквозь нагромождения многопланных конструкций или вязь орнаментальной прозы. Но она имеет и немало общего с этой многопланной и орнаментальной литературой, господствовавшей ко времени ее появления. В области «формы» — это пристрастие к сказу, к передаче «колоритной» народной речи; в области «содержания» — склонность к изображению стихийного, крестьянски бунтарского облика революции.

Почти все лучшие произведения Сейфуллиной — те,

---

[1] Кто только не станет хвалить Клопштока! Но будет ли его всякий читать? — Нет. Мы хотим, чтоб нас меньше превозносили и прилежнее читали.— *Примеч. А. Лежнева.*

где изображается деревня,— «Виринея», «Перегной», «Каин-кабак», ряд мелких рассказов [1].

Писательница берет почти исключительно деревню революционную, а в «Перегное», самой характерной ее вещи,— в момент наибольшего напряжения гражданской войны. Революция показана Сейфуллиной в крестьянском разрезе. Но это не значит, конечно, что ее смысл пропал. Жестокость и темнота восставшей деревни не раз демонстрируются автором «Перегноя». У него немало сцен истязаний, убийств и насилий. Он заставляет иногда в крестьянском движении явственно звучать анархически-бунтарские или собственнические ноты. И все-таки общие лозунги революции отчетливо слышны у него в шуме взбаламученного мужичьего моря. И Софрон из «Перегноя», и Павел из «Виринеи», и немало других фигур повестей и рассказов Сейфуллиной ясно сознают смысл и цели той борьбы, которую они ведут. Она для них — не слепой бунт, а великое движение, направленное к уничтожению классового господства, к установлению «царства» трудящихся. Конечно, они порой воспринимают революцию своеобразно — и какой-нибудь Артамон Пегих может сказать перед смертью:

— Господи, батюшка, прими дух большевика Артамона!

Но это уже своеобразие не авторского субъективизма, а исторических условий революции в аграрной, хозяйственно отсталой стране.

То, что лучшие произведения Сейфуллиной о деревне, не случайно. В этом сказывается социальное родство писательницы с крестьянством. Сейфуллина не только *знает* деревню, она близка к ней по своей внутренней сущности. У нее писательская свобода по отношению к деревне. В этом секрет убедительности ее произведений. Она пишет без предвзятости, и в то же время ей не надо *снисходить* до своих героев, опускаться или опрощаться, чтоб их понять и показать. Она противостоит им как равная.

Поэтому мы верим ее деревне, разворошенной революцией. Верим в ее подлинность и правду. В подлинность не только того старья, которое «отстоялось» и застыло и которое вследствие этого доступнее изображению, но и в подлинность нового, только складывающегося и бродящего, нового, так трудно дающегося художнику и так легко —

---

[1] «Инструктор Красного Молодежа», «Старуха» и др.— *примеч. А. Лежнева.*

халтурщику. Сейфуллина умеет это новое показывать без фальши приторной идеализации и без холодка стороннего бесстрастия.

Старая деревня внушила ей несколько образов большой цельности и силы. Такова старуха Семахина (из рассказа «Старуха») и Магара («Виринея»). Общее у них то, что у обоих инерция бытового уклада и власть традиций обернулась усиленной религиозностью. Старуха — законченный образ фанатички. Она отворачивается, она отрекается от сына не потому, что он большевик,— это она бы ему простила,— а потому, что он «богохульник». Религия съедает в ней самые сильные, биологические привязанности; любовь к богу — любовь к человеку. Только перед самой смертью остаток подавленных чувств вырывается на мгновение наружу. Религиозность Магары более сложного характера. Это сильная, страстная натура чрезвычайно яркой эмоциональной окраски и с большой жадностью к жизни. Религиозный экстаз его, в котором есть что-то хлыстовское, напряжен до такой степени, что за ним (если неудача) — срыв: к богохульству, к «греху», к растаптыванию вчерашних верований. Он показан Сейфуллиной с неожиданной стороны — с комической. Великолепная сцена неудачного умирания Магары — своего рода иронический pendant к Достоевскому.

Магару можно рассматривать как новую вариацию старого русского литературного и бытового образа разбойника-святого, но только с переставленными отношениями. В обычной схеме разбойник, поразбойничавши, к старости кается и переходит к спасению души. У Сейфуллиной наоборот: Магара начинает со спасения души, со «святости», а когда «святость» не удается — превращается в «разбойника» (убийство инженера и т. д.). Срыв со святости дает ему такой разбег, что разбойничество его переходит в конце концов в ясно выраженный социальный протест (Магара примыкает к большевикам) — и тогда обнаруживается, что все его метания — с амплитудой от «святости» до убийств и «блуда» — были, быть может, только неосознанным, не нашедшим выхода бунтарством. Богоборец и партизан, Магара как бы символизирует сдвиг старой деревни с закостенелой традиционности, революционизирование даже отсталых ее слоев, как бы составляет переход к типам нового, революционного крестьянства.

К этим последним и устремлено, главным образом, внимание Сейфуллиной. Среди них можно установить известную градацию: в смысле убывания «стихийности»

и возрастания сознательно-коммунистического «начала». Меньше других выделен из крестьянской стихии набожный большевик Артамон Пегих. Между ним и Магарой расстояние еще сравнительно невелико. Оно увеличивается, если взять вместо Пегих Софрона и особенно Павла. Магара — Пегих — Софрон — Павел составляют, таким образом, восходящую кривую революционизирующегося крестьянского сознания. Своеобразный пример «стихийника» находим мы в лице Алибаева («Каин-кабак»). «Стихийность» Пегих, Софрона, Павла оправдана условиями, в которых застала крестьянство революция; обстоятельствами гражданской войны и т. д. Она представляет собой постоянно убывающую — в процессе развития — величину. Павла — в нынешней обстановке — нетрудно представить себе, скажем, в виде толкового хозяйственника, работника на экономическом и производственном фронте. Алибаев же сохранил в себе неизменными все особенности «стихийника», донеся их в неприкосновенности до эпохи, когда они оказываются уже не только лишними, но зачастую и вредными. Переход к «мирному положению» для него внутренне неприемлем, дни медленной и упорной работы над восстановлением и реорганизацией страны кажутся ему душными и скучными буднями. И к этим «будням» он не может привыкнуть, не может войти в них — и потому сламывается, гибнет — и как революционер, и как человек. Алибаев — это Софрон, застрявший в 18 годе.

Особенно наглядно процесс кризиса и роста крестьянина в революции показан Сейфуллиной на примере женщины. Виринея проникнута тем же неопределенным, не нашедшим надлежащего выхода бунтарством, что и Магара, но это бунтарство у нее все же с самого начала осознаннее и отчетливее. Оно направлено сперва против того, с чем ей, как женщине, больше всего приходится сталкиваться и что ее особенно давит: против старых форм отношений между полами и особенно против того лицемерия, которое неизбежно связано с существованием устарелых форм жизни. Павел очень метко замечает ей: «Об грехе своем ты больше шумишь, чем грешишь». Это действительно так. Виринея больше шумит о своем грехе, чем грешит, потому что она не деревенская Кармен, как это представляется иному проницательному читателю, а бунтарка. В ее бунтарстве классовый момент сказывается уже на первых порах. Протест против лицемерия, прикрывающего торгашескую грубость отношения к женщине, связан у нее с ненавистью к господам, у которых это лицемерие получи-

ло особенно яркое выражение. Господа ей ненавистны тем, что свое распутство замазывают, облекают в красивые фразы, скрывают за громкими словами. «Нашенскому, из черного народу совесть не дозволит — про эдакое дело голосом даже таким договариваться. Вот с того и мутит меня от вас. Эх, вы, господа! И в пакости — чисто в святости. Это только низкий народ грешит, а вы и в грехе спасаетесь»,— отчитывает она инженера, предложившего ей пойти в «прислуги».

Конечно, правильнее будет считать, что дело обстоит наоборот: протест против лицемерия отношений к женщине является у Виринеи лишь производным моментом, который не *осложняется* классовым чувством, а сам *вытекает* из него; лишь тем неадекватным выражением, которое это чувство получает, не находя прямого исхода, не будучи надлежаще осознано. Поэтому, когда Виринея от этого неопределенного протеста переходит к борьбе против всего старого уклада жизни, против причин, породивших его, когда она становится большевичкой,— в этом нет никакой неправдоподобности. Здесь перед нами — история постепенного прояснения ее классового сознания (Виринея принадлежит к деревенской бедноте). И именно в том, как Сейфуллина провела свою героиню от женского «бунта» к огромному социальному движению нашего времени, проявилось ее большое художественное чутье.

Показ деревни связан у Сейфуллиной с развитием в ее стилистической манере элементов сказа. В чистом виде мы находим сказ у нее довольно редко. Но сказовые интонации окрашивают — в той или иной степени — ее голос каждый раз, когда она говорит о деревне. Иногда даже ее фраза приобретает какую-то певучую, почти песенную монотонность, получающуюся оттого, что глагол почти всегда загоняется в конец предложения, а определение ставится — хотя и реже — после определяемого. «Старуха во дворе *была,* когда сын *вошел.* Свинье пойло *вынесла.* От хлевушка у ворот издали *увидала.* Сразу узнала: своя кровь... Из-под бабьей повязки уже не черные с проседью, а грязно-серые тусклые волосы *видны.* Но взгляд зорких серых глаз еще не сгасший, острый. Как будто внутри уголек *горячий тлеет* еще» («Старуха»). «Редькин на кровати с половины покоса *лежал,* маялся. В коммуне мало *наработал:* жарким летом в поле все *дюжал,* тепла *просил.* Но на его семью покос *засчитали*» («Перегной»).

Так в ее стиле совмещаются элементы сказа (т. е. установка на живую, разговорную, в данном случае крестьян-

скую, речь) и народной песни, присловья, причитания. Этот сплав дает в результате манеру, которая, при известной своей монотонности, все же органически соответствует внутренней сущности, «содержанию» крестьянских произведений Сейфуллиной. Она дает возможность обороты и интонации крестьянской речи вводить не только в диалог, но и в повествовательный текст. Диалог и текст образуют, таким образом, одно целое. Получается, как будто у писательницы установка такая: чтоб о Софроне рассказывал если не сам Софрон, то Павел, но Павел, пообтершийся уже в городе. То есть человек, который успел уже подняться несколько выше деревенского кругозора, но остался еще крестьянином — по своим интересам и характеру мышления, сохранил еще с деревней крепкие связи.

Эта установка, видимо, так естественна для Сейфуллиной, так родственна ее мирочувствованию, что она ощущается читателем уже не как стилизация, а как адекватная автору манера. И когда Сейфуллина — в тех своих вещах, где она изображает интеллигенцию,— переходит от своей полусказовой манеры к обычно-повествовательной, она сразу блекнет — и начинает казаться, что она говорит не своим настоящим голосом, каким она говорила в «Виринее», «Перегное», «Старухе», а как будто пересиливая себя, стилизуя, почти имитируя. Дело здесь, конечно, не только в словесном стиле. Переходя к изображению интеллигенции, Сейфуллина, хотя сама интеллигентка по своему положению и работе, теряет ту уверенность и свободу, какая у нее была, когда она рисовала крестьянство. Очевидно, ее, как художника, объединяют с крестьянством более прочные связи внутренней общности, чем с интеллигенцией (может быть, здесь сказалось и то, что она — дочь крестьянки и бывшая сельская учительница).

«Виринея» и «Перегной», с одной стороны, «Четыре главы» и «Путники» — с другой — являются двумя полюсами — крестьянским и интеллигентским — творчества Сейфуллиной. Между ними расположен ряд произведений, которые по своей тематике, стилю и достоинству являются переходными: их характерным образчиком может служить повесть «Встреча». Особое место занимают у Сейфуллиной рассказы о детях, о беспризорных («Правонарушители», «Инвалид», «Золотое детство»). По своей манере они очень близки к крестьянскому ряду. Сочность «бытового» диалога здесь, быть может, еще больше. «Правонарушите-

ли» недаром имели такой шумный успех. Из всего, что написано о беспризорных, включая и знаменитую «Республику Шкид», это лучшее — по своей правдивости, простоте и яркости.

Сейфуллина является одним из тех авторов, которые сумели не только быстро *завоевать* симпатии широких читательских кругов, но и *закрепить* их за собой надолго. Об этом говорят данные библиотек и читален, в том числе и рабочих. Здесь перед нами не волна модного увлечения, которая так же стремительно схлынет, как и нахлынула. Здесь нечто другое: крепкая связь между читателем и писателем. Чем же она создана? Что нас привлекло и продолжает привлекать в Сейфуллиной?

Нам кажется — прежде всего то, что она — не «мастер», работающий на заказ, а художник, старающийся дать всего себя в своих произведениях, высказаться целиком и со всей полнотою искренности. Читатель может многое простить писателю, но только не подделывание и приспособленчество, не фальшь и лицемерие. Искренность пафоса Сейфуллиной несомненна и непосредственна. Революционность ее вещей никогда не кажется рассудочной, программно-тезисной, она всегда окрашена в горячие эмоциональные тона. Поэтому-то она так заразительна, так сильно действует. К этому присоединяется большая наблюдательность писательницы, знание деревни, владение прекрасным бытовым диалогом. К своим героям она старается подойти «изнутри», разгадать основные, глубоко скрытые, движущие мотивы их поведения. Лучше всего удается это ей в отношении детей и женщин («Виринея», «Правонарушители»). Несмотря на всю свою бытовую наблюдательность, она никогда не ограничивается рамками мелкого бытовизма. В своих произведениях она всегда стремится ставить большие социально-психологические проблемы.

Проникнутое искренним и сильным пафосом, эмоционально ярко окрашенное, тесно спаянное с новой общественностью реалистическое творчество Сейфуллиной не может не быть близко советскому читателю.

ЛЕОНИД ЛЕОНОВ

I

Почти все произведения Леонова написаны в форме сказа.

«Бурыга»:

«В Испании испанский граф жил. И были у него два сына: Рудольф и Ваня. Рудольфу десять, а Ване еще меньше».

Сказ мотивирован и пояснен в заключительной фразе-приписке:

«Так дед Егор из Старого Ликеева рассказывал».

«Петушихинский пролом»:

«Петушихинские жители наперечет все. Конечно, во-первых, Петухов главный, в городе пирогами вразнос торгует,— большаки его потом увезли. От горькой осины яблочка не жди: сынок у Василь Лукича — носатая верзила, непьющий, жадоба,— Лукой по деду».

«Барсуки»:

«Прикатил на Казанскую парень молодой из Москвы к себе на село, именем — Егор Брыкин, званием — торгаш. На Толкучем в Москве ларь у него, а в ларе всякие капризы, всякому степенству в украшение либо в обиход: и кольцо, и брошки, и чайные ложки, и ленты, и тесемки, и носовые платки».

«Гибель Егорушки»:

«Каб и впрямь был остров такой в дальнем море ледяном, за полуночной чертой, Нюньюг остров, и каб был он в широту поболе семи четвертей,— быть бы уж беспременно поселку на острове, поселку Нель, верному кораблиному пристанищу под угревой случайной скалы».

Все это — крестьянский сказ, стилизация крестьянской речи. Только в «Бурыге» он окрашен комически, в «Гибели Егорушки» — трагически. Сообразно общему трагическому колориту и торжественному течению повествования мы имеем там ввод архаизмов, библейских и былинных оборотов:

«Зачнем рассказ свой с единой рыжей осени». Введение библейских оборотов для усиления торжественности повествования встречаем и в «Петушихинском проломе», где она резко контрастирует с бойкой скороговоркой бытовых глав:

«И была ночь... И умер. И расступились деревья, давая пройти. И прошел. И зашумели» (смерть Пафнутия).

Свобода пользования формой крестьянского сказа проявляется у Леонова и в излюбленной им инверсии (т. е. в расстановке слов не в том порядке, как это принято в обычной речи): «Пели... за линючей неба облачной занавеской знойного лета голубые петухи», «матерного слова кол», «конокрадовой ярости нож», «знойного дня цветок», «свирепого Ильи гривастый конь», «черная мужицкой гульбы кабанья кровь». Приведенные примеры обнаруживают и другую особенность леоновского сказа, нарушающую его выдержанность: несвойственное устному слову[1] частое введение метафоры. Третья особенность того же порядка — лирические отступления или концовки:

«Вейтесь, вейтесь вы над Петушихой людского сердца, золотые хлопья пчел».

«...Нет больше месяца над осиновым пнем: синее облако на него набежало. Береза по-вдовьи над камнем плачет, сыч надрывно кричит... О чем тут плакать, о чем кричать?

...Разве затем лишь небо, чтоб облака в нем плавали?

...Разве затем лишь глотка, чтоб кричать навзрыд?»

В «Барсуках» лирические «отступления» являются таковыми лишь по форме, а не по функции (как лирические концовки глав в «Петушихинском проломе»). Их функция — повествовательная. Они входят в общую цепь повествовательных приемов, служа для подчеркивания, для того, чтобы поставить особо сильное ударение.

«И от любви московского магазинщика, Егора Брыкина, заведется в дому тихонький мальчик. Ему будешь ты, Егор Брыкин, в письмах слать родительское благословение, а в приезды учить пониманию жизни, не снимая кожи, но внедряя покорство и ум. Ах, какие развлечения наполнят житейскую твою скуку, Егор Иваныч!»

Другого характера сказ имеем в «Записях Ковякина»:

«...Также болтают, что даже за вид из окна будут брать. Но это уж, конечно, пустое злоязычие без результату. До этого не дойдут. Вот и все, извините. Так вот и живем, а цивилизации по-прежнему никакой. Напротив, поясницу, например, еще больше ломит. Но мы не ропщем, а притихли и молчим...

Всякие эпизоды по четвергам у нас случаться теперь стали. В прошлый — свинья в Нижних Тарасах ребенка заела, девочку. А в позапрошлый — вышел на площадь живой человек и закричал караул...

---

[1] Эйхенбаум определяет сказ как установку повествования на устное слово.— *Примеч. А. Лежнева.*

Воробья я очень люблю за его веселость. У нас воробей совсем домашний, мало-мало в курятник нестись не ходит. Ласточку же я уважаю за пользу, она ест мух. У нас мух, от жары, невыносимое количество, цельные табуны, прямо голова от них гудит. Вот если бы все ласточки съели всех мух!»

Это — сказ обитателя мелкого городка, обывательский, гоголевский, с установкой на передачу убогости, ограниченности, алогичности, нелепости мышления и способа выражения. «Гоголевский» он и по общей своей установке, и по прямому влиянию Гоголя («Цивилизации по-прежнему никакой. Напротив, поясницу, например, еще больше ломит»). Быть может, не менее сильно влияние Щедрина («также болтают, что даже за вид из окна будут брать») и Козьмы Пруткова («Вот если бы все ласточки съели всех мух». Сентенции: «Уважай человека даже и в момент его свадьбы»). От Пруткова и стихи, вставленные в повествование.

При всей своей разности, крестьянский и обывательский сказы у Леонова имеют все же много общего. Их установки не совпадают, но близки, иногда параллельны. Они расположены в одном общем натуралистическом плане.

Но мы встречаемся у Леонова и со сказовой стилизацией, находящейся в ином плане:

«Я — Туатамур, тенебис-курнук и посох Чингиса. Это я, чья нога топтала земли, лежащие по обе стороны той средины, которая есть средина всему. Это я, который пронес огонь и страх от Хоросана до Астрабада, от Тангута до земли Алтын-хана, который сгорел в огне...

Ытмарь, дочь каана. Когда б хаканом я был, я прославил бы с минаретов Хорезма губы твои. Я выбрал бы среди молодых земли — красивейшего, я вырвал бы сердце из него, чтобы не смело оно биться для другой.

Дочь каана...

Вот слушайте: я переварился в боях, как ячменное зерно в брюхе верблюда. Я лежу у шатра чужой жены. Мне трудно поднять высохшую руку, чтобы взять чашку кумыза, которую мне дает Иналь-ханым. Солнце лижет мне голое темя, а ночь насыпает на грудь холодный песок. Кто даст хоть один пул, пробитый ножом, за голову Туатамура?..

Мин улымь!» («Туатамур».)

Это — сказ «поэтический», декоративный. С одной стороны (как правильно отмечено кем-то из критиков), автор старается здесь передать торжественный стиль победных

надписей (аналогично ассирийским или египетским). С другой стороны, воспроизводит звуковую окраску татарской речи и взволнованную приподнятость живого слова. Таким образом в «Туатамуре» борются тенденции книжной и сказовой стилизации [1]

Звуковой колорит здесь передан очень густо: и частым перечислением имен собственных, и своеобразной транскрипцией, отличающейся от принятой в русском языке (Испахан (вместо Испагань), Херат (Герат), каан (хан), кумыз (кумыс), султан (султан), касыда и т. д.), и вставками татарских (или подделанных под них) слов («буякши», «батман», «ясак», «кызыл-джаулык»), восклицаний («мин улымь»), целых фраз («Эй, Худда, беним юраклы алаимны сакла»), создающих своеобразную заумь.

Та же стилизация Востока, только в немного разбавленном виде, в «Халиле».

Подведем итог.

У Леонова преобладает сказ и стилизация.

Он прибегает к самым разнообразным их формам.

Он пользуется сказом очень свободно, нарушая часто его целостность и «стиль».

II

Но у Леонова стилизовано не только слово. Стилизованы вещи, события, люди. Вот ярмарка в Пестюрьках:

«Гуляет, позвякивая в дырявом кармане ножом о непропитый грош, лапотная удаль; гуляет пестюрьковский поп с попадьей, и она под зонтиком; гуляет степенный мужик на два с полтиной, Аннушка гуляет, Василь Лукич... Ухает презычно луженая ярмаркина глотка, весело таращится в небо пьяный глаз с бельмом; а в небе туча, и в ней Илья. Катится лапотный вал за валом, щурится раскосым взглядом, хромают гармошки, давясь плясовой, дороги пылят».

Описание сделано по принципу лубка, подчиняясь двум заданиям: упрощенности и яркости. Характерность вставленных в него фигур настолько привычна, внешня и общеобязательна, что они из натуралистических превращаются в условные, из типов в маски (поп с попадьей под зонтиком, степенный мужик, лапотная удаль). Они становятся орнаментальными. Деталь Леонова здесь — не острая деталь

[1] То есть с установкой на записанное и устное слово.— *Примеч. А. Лежнева.*

непосредственного наблюдения; он пользуется деталью, сделавшейся общим достоянием, традиционным атрибутом, как пользуется ею и лубок. Нарисованная им картина кажется с первого взгляда реалистически-бытовой. На деле она условно-реалистическая.

Нельзя назвать типом Халиля. Это — условная фигура, вешалка, на которую Леонов вешает стильные одеяния своей восточной лирики. Немногим более реалистичны Туатамур или Хам. В «Гибели Егорушки» единственное живое лицо — Андрей Фомич, Егорушкин тесть. Монах Агапий так же условен и стилизован в своем роде, как и Халиль. Только в «Петушихинском проломе», означающем пролом и в раннем творчестве Леонова, начинает реалистическая струя явственно выбиваться из-под стилизаторства, хотя и тут еще реализм не одерживает победы.

От «Петушихинского пролома» путь одновременно и к «Барсукам» и к «Концу мелкого человека». Эти произведения представляют собой два разных способа изживания условно-стилизаторского искусства, изживания, лишь намеченного в «Петушихинском проломе». В «Конце мелкого человека» оно преодолевается посредством психологизма, в «Барсуках» — посредством реализма бытовой окраски, но большого общественного охвата.

Психологизм «Конца мелкого человека» означал шаг вперед в творчестве Леонова, поскольку он являлся его углублением. Но он все-таки не был настоящим выходом из стилизаторства. Освободившись на время от влияния Лескова и Ремизова, Леонов подпал под еще более сильное влияние Достоевского. Если действующие лица «Конца мелкого человека» и не условные фигуры, то они не всегда и живые люди. Можно без труда найти их оригиналы в романах Достоевского. У Леонова они живут уже второй, отраженной и непрочной жизнью.

Действительный выход из стилизаторства найден Леоновым в «Барсуках». Вот почему этот роман имеет такое огромное значение в эволюции Леонова. Многочисленные следы влияний — в частности Достоевского — сохранились и здесь, но персонажи «Барсуков» уже не условные фигуры первых произведений, не литературные реминисценции, а крепкие реалистические образы.

III

Чем объяснить такое преобладание сказа у Леонова? Что здесь: страх самовыявления, желание скрыть себя за личностью сказывателя? Или, может быть, пристрастие

к сказу и стилизации есть следствие того, что, обладая большим мастерством, виртуозно владея словом, Леонов тем не менее еще не окончательно самоопределился как писатель, еще не нашел свойственной ему манеры? Несомненно, что, по крайней мере, у раннего Леонова это пристрастие объясняется недостаточной стилистической самостоятельностью. Но и то не вполне. Чем более значительным и жизненным становится содержание произведений Леонова, тем менее действительным делается такое объяснение. Можно показать, что дело не только в не нашедшей своего русла виртуозности и не в том, чтобы скрыть настоящее лицо (или замаскировать его отсутствие). Для тех проблем, которые ставит Леонов, и для той среды, которую он изображает, сказ является наиболее подходящей художественной формой.

Каков социальный фон произведений Леонова? Если исключить группу восточных стилизаций («Туатамур», «Халиль», «Уход Хама»), где быта нет, то социальная среда, изображаемая Леоновым, довольно однородна и однообразна: это либо городская обывательщина («Записи Ковякина», первая часть «Барсуков», «Конец мелкого человека»), особенно обывательщина маленького городка, либо деревня («Петушихинский пролом», «Барсуки», сюда же можно отнести и «Гибель Егорушки»). В этой однообразной и убогой, растительно-неподвижной или отсталой среде разыгрывается основной конфликт Леонова, узловой пункт его творчества — трагедия мелкого человека.

Герой «Конца мелкого человека» — профессор Лихарев — является далеко не самым типичным из мелких людей Леонова. Он не то, что называют обывателем. Крупный ученый, человек дисциплинированного ума и труда, он «соль земли» («Ну, разве ж посмел бы я сказать, что ты — мелкий человек, напрасно ерепенишься,— захихикал ферт»). Нужна революция, чтобы показать его «мелкость». Перенесите его в мирную обстановку — и вы не заподозрите в нем духовного брата Ковякина. Он — мелок, но не убог.

Но излюбленный герой Леонова убог. «Мелкий человек» в чистом виде — Ковякин. Его вы сразу признаете и в мирной обстановке. Летописец, поэт и сатирик Гогулева, он страшно ограничен, он графоман. В то же время он странным образом способен к длительной и нежной любви, этот дефективный внук Макара Девушкина. Но и здесь он нелеп. Он нелеп до того, что, кажется, не может ничего возбудить, кроме смеха. Правда, на деле это оказывается

не так. «Записи» подходят к концу, гибнет обывательский Гогулев под ударами революции — и внезапно контуры повести смягчаются, и Ковякин как будто вырастает, и большая человеческая печаль звучит в словах, которыми он оплакивает «уходящую гогулевскую сторону». Ковякин вырастает, но потому лишь, что превращается в символ — в символ уходящей, старой, растерявшейся России, ищущей разгадки судеб и указания путей у юродивых Феофанов. И еще, быть может, потому вырастает он, что пригибается писатель, наклоняется к обиженному, к раздавленному революцией «мелкому человеку», чтобы пожалеть его. Леонов относится к своим маленьким людям без презрения и издевательства, иногда даже с невольной симпатией. Но от этого они не перестают быть убогими, как не перестают ими быть и оттого, что он уходит от художественной конкретности — а стало быть, и правды — к малосодержательной и сумеречной символике.

«Мелкий человек» Леонова «экзамен держит». Держит и проваливается. «Феденька,— вскричал он (ферт),— до конца дней наших терзаться будем, каким манером мир спасти. Феденька, пойдем кирпичи таскать. Голыми руками будем носить и друг на дружку складывать... Феденька, пойдем, поможем... Холодно и голодно и жутко ночью-то... Буран крутит по голым спинам, головы людские кровенятся вдрызг. Аль в тебе, Феденька, кровь, как в прочих, подливкой разбавлена?.. На баррикадки ходил... красной тряпочкой махал... студентик... розовенький... Неужто помочь не хочешь, родной?» Но «Феденька», профессор Лихарев, вовсе не желает помогать «Ванькам» строить здание и класть кирпичи. «Объятый и страхом, и презрением, и обидой, он испуганно замахал на него руками». Он отмахивается от этого дела. Вернее, хотел бы отмахнуться.

Хотел бы, но не может. Лихарев раздвоен на Феденьку и ферта. Они ведут между собой борьбу. Как бы ни был «мелок» Лихарев, но он не может оставаться все-таки равнодушным пред лицом революции. Его разговоры с фертом — это порыванья помочь — «таскать кирпичики», изживаемые в одиночестве, угасающие безрезультатно. Он проваливается на экзамене, но он его держит.

Ковякин никакого экзамена не держит. Для него революция — сила внешняя и непонятная. Она его раздавливает, как раздавили бы колеса телеги или камни обвалившегося дома. Вопрос о «кирпичиках» вовсе и не возникает в его сознании. Он слишком обыватель и слишком убог, чтобы пережить борьбу, аналогичную лихаревской. Это —

элементарная форма «мелкого человека», низшая его степень — тот мелкий человек, что может быть только объектом революции, пассивным объектом, на который обрушиваются ее удары, не всегда, быть может, и направленные прямо против него, а не ее субъектом, не ее активным участником.

Иное дело петушихинцы. Революция больно задела и их. Она опрокидывает их верования, их традиционное мировоззрение, всю сумму привычных идей и эмоций. Они чувствуют себя опустошенными, обобранными. Когда кончает самоубийством игумен Мельхиседек, то здесь революция только довершает то дело опустошения, которое начато было давно. Вера давно уже умерла в Мельхиседеке, и сердце, «требовавшее чуда» и не получившее его, превратилось в «корягу», а коряга «свиной щетиной поросла». Мельхиседек — изжившая себя, пустая форма. Гораздо серьезнее и сложнее драма Савостьянов и Алеш. Они действительно верили в то, во что верили, и теперь, когда разрушены прежние верования, разрушено старое, а нового еще нет — им нечем жить. Савостьян умирает. Алеша остается, бродит и ищет. Надо думать, он найдет потерянную было человеческую радость, надо думать, выйдет на новую дорогу. Савостьяны и Алеши малы не обывательской мелкотой. Они малы потому, что их пригнули к земле. Их коллизия — не трагедия неизбежной гибели, как у Мельхиседеков, Лихаревых, Ковякиных, это драма мучительного выпрямления и роста. Человеческая куколка проделывает свою метаморфозу трудно и болезненно. Мелкий человек, опутанный традицией, косностью, невежеством, в судорогах и корчах сбрасывает старую шелуху. Рождается новый, большой человек.

Выше я уже говорил о целесообразности избранной Леоновым сказовой формы. Она наиболее отвечает основной его теме — мелкого человека — и изображаемой среде (городская обывательщина, косный крестьянский быт). И это потому, что сказ является в высокой степени приемом характеризующим. Мещанство, ограниченность, убогость мышления, традиционность — все это проявляется с большой убедительностью уже в самом способе выражения, в бытовых речениях, словечках, оборотах. Конечно, влияние Лескова и Ремизова здесь неоспоримо. Несомненно также, что тяготение к сказу является общей чертой современной прозы, и Леонов, таким образом, лишь подчинялся «духу эпохи». Что ж, это значит только, что «дух эпохи» оказал ему хорошую услугу.

Так как сказ служит Леонову для характеристики густого застоявшегося быта, то он отсутствует там, где быта мало, где он слабо намечен или нетрадиционен. Так, «Конец мелкого человека» — одно из немногих произведений Леонова, написанных не в форме сказа. Вместо быта здесь подчеркнутый психологизм. Соответственно влияние Лескова заменяется влиянием Достоевского. Отныне достоевщина так срастается у Леонова с темой «мелкого человека», что появляется почти как лейтмотив каждый раз, когда вновь выплывает эта тема.

IV

Тема «мелкого человека» — основная тема Леонова. В зачаточном виде она дана еще в «Бурыге», этой истории лесного «детеныша», которого люди — кострами и стуком топоров — выгнали из родного леса, а потом всячески над ним издевались. Отчетливее она проступает в «Гибели Егорушки». Помор Егорушка попадает под влияние чужой сильной воли (монаха Агапия), которая опустошает и коверкает его жизнь. В обоих этих случаях внешние обстоятельства, чужая воля, посторонняя сила разрушают счастие «маленьких» индивидуальностей, которым нужно очень немного, которые рады малому: Егорушке бы только иметь сына, Варлама Егорыча, Бурыге бы только жить в родном лесу.

В «Петушихинском проломе», в «Конце мелкого человека», в «Записях Ковякина» тема эта развернута до конца: «Мелкий человек» противопоставлен революции, конфликт вырастает и из абстрактно-индивидуального становится конкретно-историческим. И только одно произведение Леонова — «Барсуки» — как будто выпадает из этого ряда. Основная их идея — столкновение деревни с городом — лежит в иной плоскости, чем тема «мелкого человека». Может показаться, что в «Барсуках», самом значительном из написанного им, Леонов уже вовсе отошел от центральной своей темы, окончательно преодолев ее.

Но это не совсем так. На деле тема «мелкого человека» дана и в «Барсуках», но она из главного фокуса отодвинута в сторону и потому не так заметна. «Мелкий человек» «Барсуков» — Егор Брыкин.

Егор Брыкин — московский торгаш из крестьян. Круг его желаний не обширен, но зато очерчен очень ясно. Он уже с молодых лет знает, что ему нужно. Вот он едет в деревню жениться — и заранее предвкушает зависть свер-

стников, сладкую возможность вдоволь поломаться и почваниться («...зашлет свахой Катерину Тимофевну... и наказа своего повелит не преступать: чтоб не сразу выкладывала Егоров помысел, а почванилась бы вволю, будто невеста с глуховатинкой и перины в чулане подопрели и шубы повылезли»). Первая часть жизненной программы осуществлена. Егор Брыкин — счастливый обладатель «большого и смутительного» Аннушкиного тела. Впереди рисуется заманчивая возможность поиздеваться над ним, проявить свою власть «и поцелуем, и полушалком, и кулаком», а затем в перспективе — «тихий мальчик», сын, которого можно будет «учить» пониманию жизни. «Ах, какие развлечения наполнят житейскую твою скуку, Егор Иваныч!»

Но дальше жизненная программа Брыкина терпит ущерб. Война и революция разметывают его карты. Дезертиром возвращается он в родное село, оборванный и несчастный. Жена ему изменила. Все, чего он добивался, чем хотел компенсировать несправедливость природы, создавшей его убогим и невзрачным: достаток, власть над женой, покорной и безответной,— все рушится. Егорка обобран до нитки.

И тогда начинается бунт «мелкого человека». Уже в сцене с пиджачком — своим, брыкинским пиджачком, увиденным на любовнике жены, в сцене, написанной под несомненным влиянием Достоевского, но со столь же несомненной силой,— этот надрывной бунт, суетливо-ехидный и смиренно-злобный, эти злые и бессильные корчи наполовину раздавленного червяка остро ранят вас.

«— Что вы! Что вы! — замахал на него руками Егор Иваныч в припадке безумия, перегибаясь в пояснице то туда, то сюда.— Денно и нощно за вас, благодетелей, бога молим... что посетили вы сирую домуху мою... не погнушались.— Он с надрывом ударил себя в грудь и одновременно смахнул с губ пену неистовства.— Осеменили, можно сказать... Носите, носите на здоровьице пиджачок мой! В морду еще меня ударьте! Ну, ударь, ну! — Половинкин стоял, как камень перед комаром, досадливо звеневшим перед глазами. Все лез комар: — Погоди. Трепачком заставим вас ходить. Животишко станешь мне лизать».

«Мелкий человек» не может больше терпеть и мстит за себя, за свое поругание. Егор Брыкин убивает, хотя по ошибке и не того, кого хотел. Убийство служит сигналом к восстанию крестьян, но никто не знает, что убил Брыкин, и приписывают убийство другому (Семену), которого это

ставит во главе восставших. Мелкий человек ограблен еще один — лишний — раз. «Братишки... А ведь Петьку-то Грохотова это я убил... Не он, не он, а я... я... Ограбил ты меня, Семен Савельич. Все ты у меня взял, все... Отдай, отдай мне,— рыдал Егор, цепляясь и руками и зубами за Семена».

Да, у него отняли последнее: честь единственного решительного «геройского» поступка в жизни. Изменивший и своим и врагам, жалкий и отталкивающий, Егор Брыкин умирает, в сущности, еще до того, как его расстреливают «барсуки».

«То были как бы остатки от Брыкина. Его ударили всего один раз, покуда волокли в зимницу, об этом говорил подбитый глаз, но он сам уже разваливался, как зрелый по осени плод. Егорова душа разлагалась заживо, и сам Брыкин созрел к смерти».

Это напоминает, как поступью «уходящего мертвеца» Мельхиседек покидал церковь после вскрытия мощей. Но там чувствовалось «неслышное величие». Здесь все жалко и унизительно. Из всех «мелких людей» Леонова Брыкин единственный не в состоянии возбудить в нас даже мгновенную симпатию. Похоже на то, как будто здесь Леонов окончательно и бесповоротно разделался с «мелким человеком», убил его для того, чтобы больше не воскресить. «Зрелый по осени плод» развалился. Из формы вытекло содержание. Спор «мелкого человека» с революцией Леонов разрешил не в пользу первого. Петушихинцы выросли у него в Антонов, Чмелевых, Семенов. Брыкины заживо разложились.

V

Являясь самым значительным произведением Леонова, «Барсуки» обнаруживают в то же время черты произведения переходного. Тема «мелкого человека» сохранена, но отодвинута в сторону, потеряв прежнее значение. Сказ, которым начат роман, не выдержан до конца. Ряд глав написан не в сказовой форме. Некоторые персонажи из прежних произведений получили дальнейшее развитие. Арсен Петров («Петушихинский пролом»), человек, голубизна которого «происходила от железа», развернут в «Барсуках» в Пашу — Антона. Порфирий Мохлин, «деликатный» городской комиссар, показывает — в намеке — Петра Быхалова. Сохранены, хотя и в ослабленном виде,

основные литературные влияния: Лескова, Достоевского, Гоголя.

Но наряду с этим имеются и резкие черты отличия.

Изменилась, во-первых, установка. «Барсуки» — первое произведение Леонова с социально-реалистической установкой. Автором здесь сделан огромный шаг вперед. От фигур условных он перешел к реалистически-бытовым, отказавшись в то же время от подчеркнутого психологизма «Конца мелкого человека». Мы в «Барсуках» уже не встретим страниц, наполненных фантастикой и символикой, как это случалось в первых его вещах. Ставни, слегка приоткрытые в «Петушихинском проломе», теперь и вовсе откинуты, и люди и вещи освещены ясным и несомненным светом дня.

Четкая логика построения дает повод кое-кому говорить о «программности» «Барсуков», о том, что роман построен по чересчур рассудочной, «нарочной», обнаженной схеме. Но «программность», то есть логичность построения, вовсе не является еще недостатком. И я бы не сказал, что роман схематичен. Он имеет дефекты в своей конструкции, но дефекты совсем иного рода.

На них я уже однажды указывал [1] Первая часть — Зарядье — конструктивно почти не связана с остальными двумя. Связь осуществляется общностью действующих лиц, но и это связь, часто призрачная, так как главные персонажи, принимающие участие в обеих неравных половинах романа — Зарядьевской и барсуковской, так изменяются при переходе из одной части в другую, что мы как будто имеем дело с разными людьми, а не с одним и тем же человеком, только пережившим многообразные события. Сеня Зарядья не похож на Семена Барсука. Настя первой части имеет очень мало общего с неистовой и романтической Настей, вступившей в содружество лесных партизан. Первая часть нужна была автору, главным образом, для того, чтобы показать «классовые корни», питающие его героев, среду, которая их породила и сформировала, то есть по соображениям типологическим, к сожалению не увязанным с конструктивными.

Недостатки конструкции если не извинительны, то понятны в произведении такого широкого размаха, как «Барсуки», где автором выведено несколько десятков действующих лиц, причем — надо ему отдать справедли-

---

[1] «Печать и революция», 1925. Книга третья (имеется в виду статья А. Лежнева «Литературный обзор».— *Сост.*).

вость — каждое из них действительно «лицо», действительно имеет свою «индивидуальность», свои конкретные особенности. Некоторые нарисованы двумя-тремя чертами, и все-таки их видишь и представляешь себе. У Леонова, как и в Художественном театре, нет статистов или второстепенных «ролей»,— каждый персонаж сделан так, как будто он есть главный, со всей тщательностью мастерства.

Леонов обладает даром характерной детали, даром не частым, но часто имитируемым. Поэтому, может быть, второстепенные фигуры, где больше быта и жанра, а стало быть, и возможностей для характерных деталей, нередко больше удаются ему, чем главные персонажи. Семен и Настя, «герой» и «героиня», не отмечены у него удачей. Настя хороша в первой части, где она в быту, где она катается на санках с горы, ходит к вечерне, кричит на Матрену Симанну, где мы видим ее — зараз и бойкую и застенчивую — молодость зарядской купеческой дочки. Настя надуманно-романтична во второй части, вырванная из быта, начиненная достоевщиной. Приблизительно то же можно сказать и о Семене.

Крестьяне «Барсуков» уже далеко не смиренные «мелкие люди» «Петушихинского пролома». Их активность, подвижность, энергия возросли в огромной степени. Это относится не только к «советским мужичкам» Чмелевым, не только к представителям власти на местах, Лызловым и Половинкиным, но даже и к тем, которые идут за «барсуками» и подымают восстание.

Они плохо разбираются в обстановке, они враждебно относятся к городу, но они уже сдвинуты с мертвой точки, они пришли в движение, они преодолевают вековую косность быта и мысли.

VI

В пока еще очень коротком творческом пути Леонова можно отметить три — хотя и далеко не резко разграниченных — периода. Первый — период чистого стилизаторства, виртуозности, еще не нашедшей себе содержания. Для этого периода характерны восточные «инструментовки» («Туатамур», «Халиль»).

Второй период, сохраняя стилизаторство первого, стоит под знаком найденной, «своей» темы — темы «мелкого человека», только намеченной в некоторых произведениях предыдущего периода («Бурыга», «Гибель Егорушки»). Сюда относятся: «Петушихинский пролом», «Записи Ковя-

кина», «Конец мелкого человека». Условность деления выражается здесь в том, что оба периода приходятся на очень короткий отрезок времени — немногим больше года. Но при всей своей условности деление это хорошо выражает динамику развития, которая идет от чистого стилизаторства к социально значимым темам современности, все более широко развертываемым.

Наконец, третий период означает освобождение от стилизаторства (хотя и неполное), переход к реализму и к большим формам. Это период «Барсуков».

«Барсуки» — пока высшая точка, достигнутая Леоновым. Они его сделали одним из самых видных современных писателей. Мастерство его сказа, дар характерной детали, уменье создавать живые образы, живые фигуры, постоянно поднимающаяся кривая его развития оправдывают высокую оценку критики и читателя. Правда, Леонов еще не окончательно установился как писатель, на нем сказываются многочисленные литературные влияния. Но когда говорят о нем, то имеют в виду не только то, что он написал, но и то, что напишет. Пять лет литературной работы, конечно, небольшой срок. Но молодость еще никем не считалась недостатком.

Я клавишей стаю кормил с руки
Под хлопанье крыльев, шум и клекот.

Так сказать может только большой поэт. Когда мы читаем эти удивительные строки про степь:

Столетняя полночь стоит у пути,
На шлях навалилась звездами,
И через дорогу за тын перейти
Нельзя, не топча мирозданья,—

мы невольно вспоминаем о Тютчеве. Здесь та полнота и напряженность ощущения, что свойственна поэтам тютчевского масштаба и складки.

Можно выписки продолжить. Можно вырвать не одну и не одну строфу, которые вас поразят, ранят, повернут к вам вещи новой, невиданной стороной,— будет ли это гроза, «моментальная навек»:

А затем прощалось лето
С полустанком. Снявши шапку,
Сто слепящих фотографий
Ночью снял на память гром.

Или летний дождь:

Скорей со сна, чем с крыш; скорей
Забывчивый, чем робкий,
Топтался дождик у дверей,
И пахло винной пробкой.

Или тягостный разрыв любви:

О, ангел залгавшийся,— нет, не смертельно
Страданье, что сердце, что сердце в экземе!
Но что же ты душу болезнью нательной
Даришь на прощанье? Зачем же бесцельно
Целуешь, как капли дождя, и как время,
Смеясь, убиваешь за всех, перед всеми!

Еще не отдавая себе отчета, по первому впечатлению вы чувствуете, что здесь перед вами подлинная поэзия, «художественный продукт высокой квалификации». Откуда же эти споры вокруг имени Пастернака? Почему, в то время как одни считают его величайшим мастером современности, другие — и их гораздо больше — находят его темным, вычурным, непонятным, бессмысленным? Для того чтобы это понять, нам надо внимательно приглядеться

к поэту. Возьмем не какую-нибудь изолированную строфу, а целое стихотворение. Остановимся на следующем:

Попытка душу разлучить
С тобой, как жалоба смычка
Еще мучительно звучит
В названьях Ржакса и Мучкан.

Я их, как будто это ты,
Как будто это ты сама,
Люблю всей силою тщеты
До помрачения ума.

Как ночь, уставшую сиять,
Как то, что в астме — кисея,
Как то, что даже антресоль
При виде плеч твоих трясло.

Чей шепот реял на брезгу?
О, мой ли? — Нет, душою — твой.
Он улетучивался с губ
Воздушней капли спиртовой.

Как в неге прояснялась мысль!
Безукоризненно! Как стон!
Как пеной, в полночь, с трех сторон
Внезапно озаренный мыс.

Обычное, «классическое» стихотворение строилось на развертывании одной определенной идеи, идеи-мысли или идеи-чувства. Соответственно этому развертыванию имелось нарастание, апогей и спадение эмоциональной волны. Если бы это изобразить графически, получилась бы кривая, напоминающая кривую пульса [1]. Образцом такого строения может служить «Пророк» Пушкина: волна нарастает до слов: «Как труп в пустыне я лежал»,— откуда начинается катарсис, разрешение, нисходящая фаза волны,— или есенинское «Памяти Ширяевца» (нарастание до строфы «Счастлив тем, что целовал я женщин», представляющей апогей стихотворения; последние две строфы — спадение). Нарастание и спадение эмоциональной волны могут сочетаться и иным образом. Так в пушкинском «Я помню чудное мгновенье» апогей приходится на конец стихотворения, а низшая точка — на середину. Но важны не эти различия, а то, что во всех случаях мы имеем единство идеи и волнообразность эмоции. По совершенно другому принципу построены стихотворения Пастернака: по принципу сцепления ассоциаций и линейности.

---

[1] Вернее, в период повторения, изолированную волну кривой.— *Примеч. А. Лежнева.*

Я сейчас поясню, что́ понимаю под этими выражениями. Если у классиков стихотворение являлось развертыванием одной идеи, то у Пастернака оно состоит из ряда звеньев, соединенных между собой путем какой-либо ассоциации. Гёте говорит, что стихотворение тогда хорошо, когда оно сохраняет свою значительность и в прозаическом пересказе. Попробуйте последовать этому совету и пересказать пушкинского «Пророка» или «Я помню чудное мгновенье». Вам это удастся, хотя пересказанные произведения и потеряют значительную долю своего поэтического достоинства. Но попытайтесь пересказать цитированное мной выше стихотворение, и вы сумеете только воспроизвести ряд отдельных моментов: ночь, уставшую сиять; антресоль, шепот, улетучивающийся воздушнее спиртовой капли; мыс, внезапно озаренный в полночь пеной, и т. д., то есть ряд представлений и ощущений, сцепленных воспоминанием или сходством. Совет Гёте, сводящийся к вышелушиванию основной идеи, здесь явно неприменим. И это не потому, что Пастернак плох, а потому, что его произведения построены по другому принципу: не одной основной идеи — большой темы, а множества сцепленных ассоциацией коротких тем.

С этими связана и другая особенность Пастернака, которую я назвал линейностью. Вернемся к нашему стихотворению. Эмоциональный тон его дается первой же строфой. Он звучит в дальнейшем ровно, не усиливаясь и не ослабляясь. Он не имеет подъемов и опусканий, изменения скоростей и интенсивности. Его графическим изображением была бы не волнообразная кривая, а горизонталь. Это и понятно: волнообразное нарастание и спадение может быть лишь там, где развертывается одна тема — эмоция, а не там, где пересекается множество тем-ощущений. В последнем случае мы можем иметь лишь короткие и случайные подъемы.

Сцепление по ассоциациям и линейность свойственны огромному большинству стихотворений Пастернака. Так построены его лучшие и наиболее популярные вещи, например известное (и действительно прекрасное) стихотворение, приведшее в восторг Эренбурга: «Сестра моя жизнь и сегодня в разливе». Здесь целый ряд коротких тем: брюзгливые люди в брелоках, жалящие как змеи во все; лиловые в грозу глаза и газоны, пахнущий сырой резедой горизонт; расписание поездов, которое читаешь в мае в купе,— и оно кажется грандиознее святого писания; третий звонок, уплывающий сплошным извинением; степь,

рушащаяся со ступенек к звезде,— дает, пересекаясь, в сумме одно общее и цельное впечатление (его всего точнее можно выразить начальными строками вещи: «Сестра моя жизнь и сегодня в разливе — расшиблась весенним дождем обо всех»). То, что это впечатление цельное, не может, однако, заслонить основного факта, это все-таки впечатление, а не идея (поэтому его и так трудно формулировать), и достигнуто оно пересечением разных тем, а не развитием одной. Даже в тех произведениях Пастернака, довольно немногочисленных, которые построены не по принципу сцепления ассоциаций (например, «Разрыв»), принцип линейности остается в силе. Поэт здесь начинает с очень высокой ноты («О, ангел залгавшийся, сразу бы, сразу б») и на этой же высокой ноте кончает. Степень напряжения не изменяется. Это та же горизонталь, только выше поднятая.

Уже само по себе строение стихотворения по принципу сцепления ассоциаций значительно затрудняет понимание его. Вместо одной отчетливо развивающейся идеи вы имеете целый ряд коротких, пересекающихся тем, уводящих то в одну, то в другую сторону. Ни одна не успевает овладеть вами до такой степени, чтоб вы в нее «вчувствовались». Но затрудненность понимания увеличивается еще одной особенностью Пастернака: опусканием того или иного ассоциативного звена.

Я и непечатным
Словом не побрезговал бы,
Да на ком искать нам?
Не на ком и не с кого нам.

Разве просит арум
У болота милостыни?
Ночи дышат даром
Тропиками гнилостными.

Будешь — думал, чаял,
Ты с того утра виднеться,
Век в душе качаясь
Лилиею, праведница!

Луг дружил с замашкой
Фауста, что ли, Гамлета ли,
Обегал ромашкой,
Стебли по ногам летали.

Или еле-еле,
Как сквозь сон, овеивая
Жемчуг ожерелья
На плече Офелиином.

Ночью бредил хутор;
Спать мешали перистые
Тучи. Дождик кутал
Ниву тихой переступью
Осторожных капель...

Не трудно в этом отрывке увидеть зияние на месте опущенных ассоциаций. Они находятся между каждыми двумя строфами: в особенности они заметны между 3-й и 4-й строфой, где получается настоящий смысловой разрыв. Такой же смысловой разрыв и внутри 4-й строфы («Луг дружил с замашкой Фауста, что ли, Гамлета ли»), где, впрочем, мы имеем дело скорее не с опущенной, а с недостаточно развернутой ассоциацией. Самое усердное и внимательное чтение здесь не поможет читателю. Он не догадается, почему от праведницы, которая должна век качаться в душе лилией, поэт переходит к лугу и что значит, что луг дружил с замашкой Фауста или Гамлета [1] Ключ к этим тайнам у поэта. Ему достаточно восстановить ассоциацию для того, чтобы темное место стало обычным и понятным. Почему же он этого не сделал?

Потому, что и строение стихотворения по ассоциациям, и опускание ассоциативных звеньев есть у Пастернака сознательный прием. Нельзя, конечно, думать, будто «ассоциативность» Пастернака обусловлена особым типом его мышления. Она есть свойство всякого мышления. Не следует также рассматривать пастернаковские стихи как наивно-субъективную запись поэтом своих ощущений в том самом виде, в каком они возникают у него,— запись без оглядки на читателя, непосредственную и обнаженную. Механизм ассоциативных сцеплений обычно нами почти не замечается. Нужно упорное самонаблюдение и анализ, чтобы открыть его. Поэтому запись, в которой наши ощущения представлены в виде цепи ассоциаций, будет всегда вторичной, результатом анализа, разложения первоначального материала ощущений и чувств. И стихи Пастернака являются, таким образом,— уже по своему строению — не более, а менее непосредственными, чем сти-

---

Разве только по чисто внешней ассоциации: лилия — луг. Что же касается «замашки» луга, то здесь, быть может, следует видеть намек на сцену из «Фауста», где Маргарита обрывает ромашку (любит — не любит), и на сцену из «Гамлета», где Офелия появляется, украшенная цветами (это находит как будто подтверждение в следующей строфе). Но, во-первых, такая ассоциация уж слишком сложна, запутанна и неопределенна, а во-вторых, тогда следовало бы говорить не о замашке Фауста или Гамлета, а Маргариты и Офелии.— *Примеч. А. Лежнева.*

хи классического типа. Это не значит, что они надуманны или книжны. Но это значит, что та их особенность, которая на первый взгляд кажется следствием их полной обнаженности и творческой наивности, на деле есть сознательный конструктивный прием.

Прием — для чего? Каков его смысл и цель? Какова его социальная обусловленность? Ответить на этот вопрос полностью можно будет лишь после того, как мы рассмотрим другие особенности поэзии Пастернака, находящиеся в тесной связи с этим приемом. Пока же я ограничусь вот чем.

Несомненно, что опущение ассоциативного звена есть такой же сознательный прием — и по тем же причинам,— как и строение стихотворения по сцеплению ассоциаций. Но опущение ассоциативных звеньев приводит, как мы уже видели, к смысловому затемнению, к затрудненности понимания. Стало быть, когда мы говорим, что это ощущение есть прием, то мы, в сущности, высказываем мысль, что Пастернак пользуется смысловым затемнением как фактором эстетического порядка, что его пресловутая непонятность есть для него средство так или иначе повысить эстетическую ценность произведения, что она вовсе не самопроизвольна и нечаянна, а вполне сознательна. Пастернак пишет непонятно потому, что хочет писать непонятно. Но почему он хочет писать непонятно?

Стихотворения Пастернака построены не на развитии одной темы, а на сцеплении нескольких коротких тем. Каков же характер этих тем?

При всей их множественности, у них есть нечто общее, что я бы назвал п с и х о ф и з и о л о г и з м о м. Для того чтобы пояснить свою мысль, обращусь к одному из прозаических произведений Пастернака, к его повести «Детство Люверс». Это интересная и по-своему замечательная вещь. Она не имеет действия и вся состоит из очень тонкого психологического плетения, причем элементами, складывающими это плетение, являются не чувства в собственном смысле, не развернутые эмоции, а ощущения, стоящие на границе между элементарными, «чисто физиологическими» ощущениями и более сложными «душевными» движениями,— ощущения от вещей, комнат, деревьев, света и запаха, ощущения атмосферы дома, улицы, весеннего коридора и т. д. [1]. Они иногда выражаются просто в тонком описании

[1] Все эти выражения («ощущение», «развернутая эмоция» и т. д.), часто встречающиеся в ходе статьи, берутся не как научные термины и не потому, чтобы автор стоял на точке зрения интроспективной психологии

предмета; ощущение от предмета входит в описание предмета. Это своего рода микроскопия чувства, дальнейшее утончение того психологического анализа, который мы находим, например, в ранних произведениях Л. Толстого.

«Детство Люверс» в известном смысле является ключом к лирике Пастернака: многие ее особенности выражены здесь яснее, определеннее и подчеркнутее. Это относится и к психофизиологизму (к нему в особенности). Темы стихов Пастернака — это не темы-эмоции, а темы-ощущения:

Был утренник. Сводило челюсти,
И шелест листьев был как бред...

...в грозу лиловы глаза и газоны
И пахнет сырой резедой горизонт.

...в высях мысли сбились в белый кипень
Дятлов, туч и шишек, жара и хвои.

И песни колотой куски,
Жар наспанной щеки, и лоб
В стекло горячее, как лед...

Установка на ощущение есть то, что придает стихам Пастернака характер необычайной свежести (вещи кажутся повернутыми новой, невиданной стороной), и то, что вызывает их строение по ассоциациям. Пастернаку важен не объект, а та эмоциональная окраска, которая вносится в объект человеком, та субъективная атмосфера, которой окутываются им предметы. Он сливает объект и эмоцию от объекта в одно целое — ощущенье. В этом целом эмоция доминирует, она деформирует предмет, субъективное впечатление раздавливает объективную данность. Пастернак делает нечто аналогичное тому, что сделали импрессиони-

---

(в противоположность рефлексологии). Автор прекрасно сознает их неточность и расплывчатость, но он пользуется ими условно, потому что нет другой терминологии, которая могла бы их в данном случае заменить (рефлексология в литературе пока еще мало применима). При всей своей неточности, эти термины выражают все же какие-то действительные соответствия или различия, под ними есть какой-то реальный субстрат. Надо помнить еще следующее: поэзия (особенно лирика) имеет дело преимущественно с субъективной стороной тех процессов, которые рефлексолог рассматривает как объективные. Притом в поэзии ведь перед нами не сами «ощущения» и т. д., а их литературное, т. е. измененное, рационализированное, но в то же время и овеществленное (объективированное) выражение. Употребленные мной термины и относятся не столько к «психическим» явлениям, сколько к их литературному выражению.— *Примеч. А. Лежнева.*

сты в живописи. Подобно им, он лучший колорист, чем рисовальщик. Он разлагает предметы эмоции на простейшие психофизиологические компоненты, и вещи, воссозданные вновь их сочетанием, кажутся обмытыми и молодыми, как будто с них сняли долго покрывавшую их пыль и плесень.

Понятно, что волнообразное строение стихотворения, естественное и необходимое при развертывании единой темы-эмоции (так как оно является следствием волнообразности самого чувства, т. е. развернутой эмоции), неуместно там, где имеется короткое ощущение, лишенное характера волнообразности. Наоборот, строение по ассоциации здесь прямо подсказывается. В самом деле, каков смысл пастернаковского разложения эмоционального материала на простые элементы ощущения? Стремление дать как бы первоначальность впечатлений, дать осязаемый, видимый, слышимый мир в таком виде, в каком его воспринимают наши чувства в тот момент, когда они воспринимают. Показать наше сознание не в его конечных результатах, а в его начальных и промежуточных фазах. Строение по ассоциациям, подчеркиваемое причудливостью их сцеплений, усиливает этот характер первоначальной непосредственности, еще не проконтролированной и не заторможенной сознанием, который поэт хочет придать своим стихам.

Если в разложении эмоционально-предметного мира на простые компоненты ощущений Пастернак проявляется как импрессионист, то в смещении этих элементов он выступает как футурист. Он ставит рядом элементы, расположенные в разных смысловых или ассоциативных плоскостях. С самым простым примером этого смещения мы познакомились уже раньше, в начале статьи:

Скорей со сна, чем с крыш, скорей
Забывчивый, чем робкий,
Топтался дождик у дверей.

По этому принципу построено анекдотическое:

Шел дождь и два студента. Один в унынии, другой в калошах.

Тот же прием, только в менее подчеркнутой форме:

Оно грандиозней святого писанья
И черных от пыли и бурь канапэ.

Так пахла пыль. Так пах бурьян.
И, если разобраться,
Так пахли прописи дворян
О равенстве и братстве.

Смещение смысловых плоскостей проявляется, в сущности, в такого рода сравнениях:

...как убитые спят снега.

Другой род смещений дается ощущеньем ассоциативных звеньев (см. выше).

Смещения еще более усложняют и без того сложную конструкцию пастернаковских стихотворений, этот контрапункт коротких тем. Но усложнение идет у Пастернака рука об руку с тематическим обеднением.

Установка на ощущение сама по себе связана с тематическим обеднением, являясь, конечно, не причиной его, а, скорее, следствием. Выпадают более сложные чувства, в особенности эмоции социального порядка. Поэзия Пастернака сводится почти исключительно к пейзажу, натюрморту, intérieur'у и любовной лирике, которая, в свою очередь, на три четверти сводится к пейзажу, натюрморту и intérieur'у. В сборнике «Избранные стихи» из 23 стихотворений только одно — «Петербург» — да еще, пожалуй, отчасти: «Любимая жуть. Когда любит поэт» — выходят за круг этих тем и имеют — хотя и не слишком интенсивную — социальную окраску. То же соотношение существует и в других книгах Пастернака. Социальные связи, связи с общественностью обрублены почти начисто. Вопрос поэта:

Какое, милые, у нас
Тысячелетье на дворе? —

можно без большой натяжки поставить эпиграфом к его книгам. Огромные события последних лет — а поэзия Пастернака возникла и развилась между 1914 и 1924 годами — проходят мимо, ничем не отразившись в его стихах, и если бы под ними не было дат, вы никак не могли бы сообразить, что они написаны во время войны и революции. О том, «какое тысячелетье на дворе», мы можем у Пастернака узнать только по деталям техники и транспорта: трамвайные рельсы, велосипед, расписание поездов — ну, значит, наша эпоха. Конечно, можно узнать и по форме стихов: футурист чувствуется в Пастернаке, хотя и не очень сильно; можно узнать по их атомистичности, распыленности на ощущения, по смещению плоскостей, по установке на затрудненность, но нельзя узнать по их содержанию. Лишь редко-редко встретим мы у него такие прорывы в современность:

Остаток дней, остаток вьюг,
Сужденных башням в восемнадцатом,
Бушует, прядает вокруг,
Видать — не доигрались насыто.
За морем этих непогод
Предвижу, как меня, разбитого,
Ненаступивший этот год
Возьмется сызнова воспитывать.

Но они не получают дальнейшего развития. Из всех крупных поэтов нашего времени Пастернак наиболее далекий от общественности, гораздо более далекий, чем Маяковский, Есенин, Асеев, Тихонов.

Для поэта до известной степени характерны те вещи — обстановки, материального оформления жизни,— которые встречаются в его стихах, вещи, которые его окружают, с которыми он свыкся, которые проникают в его метафоры, вещный аккомпанемент поэзии. У Пастернака получим следующий ряд, довольно показательный: бронза, запястья, трюмо, гостиная, зала, канапе, пианино, люстра, муслин, кисея, сторы, тюль, резеда, газон, парк, сад, пруд, вагон, купе, линейка, дача[1] Я понимаю, что подобные перечни не всегда убедительны. Во-первых, возникает подозрение, насколько всякий такой ряд характерен, не подобран ли он искусственно. Во-вторых, надо его уметь прочесть, даже если он составлен вполне объективно. Одни и те же слова произносятся с разной интонацией, одни и те же вещи могут быть и точкой отталкивания, и центром притяжения. Надо знать эмоциональную окраску ряда. Если бы простой предметный реестр был так специфичен для поэта, то не было бы ничего легче, как расшифровать его творчество: для этого было бы достаточно короткой выписки. Так, впрочем, у нас и полагают иные люди, которые заменяют литературный анализ справкой о движимом и недвижимом имуществе писателя и путают работу критика с работой фининспектора. Вопрос о «социологическом эквиваленте» какого-либо явления искусства решается — в основном — не этими справками, а исследованием содержания и формы. Но известное значение рядом с таким исследованием имеет и определение вещного мира художника. Мы уже видели, что поэзия Пастернака отличается преобладанием ощущения над эмоцией, ограниченностью тематики, разрывом общественных связей, замыканием в пейзаж, натюрморт, intérieur. Вот на фоне этих

[1] Ряд, далеко не полный: его можно, продолжая в том же направлении, удлинить в несколько раз.— *Примеч. А. Лежнева.*

данных произведенный мной перечень получает конкретный смысл и окраску. Его нельзя уже считать случайным (что, впрочем, ясно и без доказательств всякому, читавшему Пастернака: гостиная, сад, дача — обычная обстановка, где развертывается действие его стихов), его нельзя считать нейтральным или отрицательно заряженным. Вещный мир стихов Пастернака подчеркивает камерность его поэзии, он показывает также ту материальную основу — спокойной, комфортабельной, культурной и обеспеченной жизни,— на которой она выросла. Пастернак не отталкивается от своей среды, как отталкивался от нее Маяковский. У него нет отрицания и протеста. Наоборот, то, что вещный мир Пастернака переходит в его метафоры, то, что поэзия intérieur'а занимает такое видное место в его творчестве (несколько стихотворений — «Зеркало», «Девочка» — посвящаются им, например, отражению сада в трюмо), доказывает, что эта среда — по крайней мере, в ее вещном оформлении — близка ему и понятна. Но поэтизация вещей невозможна без известной поэтизации уклада жизни. Отдельные отрицательные высказывания поэта о среде, например:

Он видит, как свадьбы справляют вокруг,
Как спаивают, просыпаются,
Как общелягушечью эту икру
Зовут, обрядив ее, паюсной...—

не меняют дела. Они слишком редки и случайны. Это бутады. Смысл их сводится к тому, что: я, поэт, выше вас, мещан. Но вряд ли вы найдете поэта, который бы так не говорил. Это и неудивительно: поэт, как идеолог, большей частью действительно умнее, образованней, дальновиднее, шире массы своего класса. Здесь заложены данные для конфликта. Но конфликт этот часто несерьезен, поверхностен, не затрагивает глубоких социальных корней. Таков он и у Пастернака. У него лишь отдельные вспышки, тонущие в массе intérieur'ной поэзии. Между Пастернаком и его средой нет разлада. Это — не берег, от которого он оттолкнулся, а почва, из которой он вырос.

Любопытна вещность сравнений и метафор Пастернака: «Степь как парашют», «грудь под поцелуй, как под рукомойник», «у капель тяжесть запонок», «песни колотой куски». Про возлюбленную он говорит:

Вошла со стулом,
Как с полки жизнь мою достала
И пыль стряхнула.

Такая вещность имеет двоякое значение: с одной стороны, она материализирует до последней степени сравниваемый объект, конкретизирует его и упрощает, с другой стороны — снижает. Особенно отчетливо эта конкретизация (а отчасти и снижение) проявляется в родственном типе метафор: «Горе в проказе», «сердце в экземе», «нательная болезнь души», «печаль, гремящая как ртуть в пустоте Торричелли», где первым членом сравнения является эмоция, а второй заимствован поэтом из арсенала патологии или физики.

Вещность сравнений роднит Пастернака с футуристами (и имажинистами). Но он резко отличается от них двумя свойствами: перегруженностью культурой и живым ощущением природы, свойствами, которые на первый взгляд кажутся противоречащими друг другу. Насыщенность культурой, живая и интенсивная связь с прошлым, литературные, музыкальные и прочие реминисценции сразу бросаются в глаза даже при беглом чтении Пастернака (если только такое чтение его вообще возможно). Байрон, Эдгар По, Киплинг, Бах, Бетховен, Ракочи, Шекспир, Торричелли, Ватто, Фауст, Вертер, Маргарита, Мефистофель, Изольда, Тристан, Гамлет, Офелия, Дездемона, Актей, Атланта, Калидон, Троя, Елена, Спарта,— вряд ли у какого-нибудь современного поэта можем мы встретить на пространстве нескольких десятков страничек такое обилие имен собственных, попавших сюда в силу какой-либо литературной, музыкальной или иной ассоциации «культурного» типа. Сюда еще надо прибавить амфоры, вакханок, фата-морганы, Эоловы арфы, арумы, бумеранги, зурны, Дарьялы, Ганги, Анды и т. д., и т. д., и мы получим некоторое представление о том налете книжности, который покрывает стихи Пастернака и до такой степени резко контрастирует со свежестью их эмоционального тона, что этот контраст составляет, быть может, самую характерную в своей неповторяемой странности черту поэта. Несомненно, что Пастернак наиболее культурный из наших поэтов. Увлечение музыкой и философией, немецкими и французскими лириками явственно сквозит из их стихов. Для него культура прошлого — не мертвые знаки, а живой и внятно говорящий смысл. Он ясно ощущает свою преемственную связь с ней и через века и десятилетия перекликается с Шекспиром и Гёте, Лермонтовым и Ленау. Это ощущение культурной преемственности отличает его от футуристов, с которыми обычно его объединяют в одну группу. Футуристы старались оттолкнуться от всей культуры, созданной

прошлым, причем скорее в силу чувства, чем знания: они ее знали плохо. Пастернак не поместил бы, подобно Маяковскому, автора «Общественного договора» в одну компанию с Мафусаилами и архангелами и не заставил бы Мечникова и Лонгфелло прислуживать Вильсону — во-первых, потому, что он их читал, во-вторых, потому, что он их понимает.

Другой особенностью, отличающей Пастернака от футуристов, является, как я уже указывал, развитие и даже преобладание в его творчестве пейзажа [1] В этой области футуристы не дали ничего значительного. Для Маяковского природа — только повод поострить, порассуждать, покаламбурить. Ощущение природы у него слабо и бедно. Наоборот, у Пастернака все лучшее в стихах связано с пейзажем. Он ощущает природу остро и своеобразно.

Как картины импрессионистов образованы рядом красочных пятен, которые, если мы отойдем от них на некоторое расстояние, образуют, сливаясь и налегая друг на друга, впечатление целого, так и пейзажи Пастернака состоят из комплекса ощущений, которые накладываются одно на другое, с тем чтобы дать общий эмоциональный тон. Техника пятен у Пастернака сохраняется. Пейзажи его трудно даже назвать пейзажами. Это не описания природы, а ощущения ее. Объективная данность исчезает за субъективным моментом, растворяется в нем. Если лирика Пастернака пейзажна, то и пейзаж его лиричен. Больше того: субъективен, деформирован, распылен на ряд атомов-ощущений. Если продолжить аналогию с живописью, то Пастернака надо будет сравнить не с первыми импрессионистами — типа Моне,— сдержанными, обузданными уздой реалистической логики, а с импрессионистами поздними, с «пламенеющим» импрессионизмом далеко шагнувшей деформации и огромной, гиперболизированной яркости красок:

Это вечер из пыли лепился и, пышучи,
Целовал вас, задохшися в охре, пыльцой.
Это тени вам щупали пульс. Это, вышедши
За плетень, вы полям подставляли лицо
И пылали, плывя, по олифе калиток,
Полумраком, золою и маком залитых.

Это — круглое лето, горев в ярлыках
По прудам, как багаж солнцепеком заляпанных,

Исключение составляет Хлебников, но это наименее урбанистический из футуристов.— *Примеч. А. Лежнева.*

Сургучом опечатало грудь бурлака
И сожгло ваши платья и шляпы.

Это ваши ресницы слипались от яркости.
Это диск одичалый, рога истесав
Об ограды, бодаясь, крушил палисад.
Это — запад, карбункулом вам в волоса
Залетев и гудя, угасал в полчаса,
Осыпая багрянец с малины и бархатцев.

Не менее характерен, чем солнечный пейзаж, для Пастернака другой ряд: ночь, дождь, гроза, рассвет. Здесь он интимнее, задушевнее, проникновеннее. Здесь он больше всего приближается к Тютчеву. Но между ними остается огромная разница. При всей своей проникновенности Пастернак в восприятии природы все же дачник. Он видит природу в саду, в парке, на даче, из окна вагона. Для Тютчева гроза была прорывом в хаос, скрытый за внешней видимостью вещей, и зарницы вели между собой беседу, как демоны глухонемые. У Пастернака —

Снявши шапку,
Сто слепящих фотографий
Ночью снял на память гром.

Хаос и кодак — вот характерное противопоставление. В дачном образе Пастернака — острое ощущение горожанина, старающегося перевести природу на свой эксцентрический язык. Могут, конечно, сказать, что в «принижающей» конкретности пастернаковского сравнения и проявляется торжество материалистического воззрения на природу: мир движется по «неизменным и железным» [1] законам, и нет никакого хаоса за внешней видимостью. Что ж, это правильно: хаоса действительно нет, равно как не существует демонов — ни глухонемых, ни с нормальным слухом и речью. Но все же в таинственном и глухом говоре тютчевских стихов есть своя внутренняя правда. Его хаос — хаос внутреннего мира человека, проецированный в природу. Для Тютчева природа — мир не только ощущенный, но и прочувствованный. Не комплекс ощущений, но какое-то целое, язык и смысл которого он хочет угадать. Поэтому в его картинах природы есть та грандиозность, которой недостает великолепному, но дачному пейзажу Пастернака.

Выражение Гёте.— *Примеч. А. Лежнева.*

Я попытался установить ряд особенностей и приемов Пастернака. Теперь следует ответить на вопрос, поставленный в первой половине статьи: каков же их социальный смысл и взаимная зависимость?

Попробуем из отмеченных особенностей выделить такую, которая являлась бы центральной, обусловливающей остальные. Ее найти не трудно: это — ограниченность тематического поля, разрыв социальных связей, камерность.

Разрыв социальных связей в поэзии соответствует разрыву или ослаблению социальных связей в реальной среде, ее породившей. Камерная лирика возникает там, где меньше всего ощутим пульс классовой борьбы. Для того чтобы расцвела поэзия intérieur'a, нужны известные материальные предпосылки: обеспеченность, комфорт, культурная обстановка. Ее не могут создать те, что вынуждены бороться за существование, отдавать большую часть дня физическому труду, жить в грязных и темных жилищах. Но и обеспеченность не является достаточным условием ее развития. Буржуазия, непосредственно «делающая жизнь», буржуазия торговая, спекулирующая, играющая на бирже, владеющая фабриками и заводами, служит плохой питательной средой для нее; для этого она слишком активна и слишком малокультурна. Настоящий субстрат камерной поэзии — та часть интеллигенции, которая сумела завоевать себе достаточно видное и почетное место в обществе, та верхушка ее, которая перетерпела буржуазное перерождение. Она обладает нужной степенью материальной обеспеченности и в культурном отношении значительно превосходит буржуазию, на которую поэтому представители ее часто смотрят с пренебрежением, сверху вниз. Она распылена, атомистична; социальные связи слабы внутри этой группы, они слабы также между ней и другими группами. Она не чувствует себя чем-то целым или частью целого. Она в стороне от непосредственного «делания жизни».

Богема тоже в стороне от «делания жизни», она тоже распылена. Но она только добивается того, чего эта группа уже добилась. Поэтому она является гораздо более революционной: она отрицает, бунтует, ненавидит. Ее бунт против общества не слишком серьезен: он не грозит буржуазии гибелью или даже просто опасностью. В нем больше молодой зависти, чем классового сознания. Но все же это бунт. У Пастернака бунта нет. Если Маяковский — поэт богемы, то Пастернак — выразитель высококультурной интеллигентской верхушки, «потомственной» интеллиген-

ции, на которую господствующий класс наложил неизгладимый отпечаток.

Когда тематическое поле ограничено, поэт уходит вглубь — прежде всего в глубь себя. Психологический анализ (вернее, самоанализ) доводится до предельной тонкости, до неразложимого эмоционального атома, до ощущения, в котором психологическое содержание сведено к минимуму. Последовательно развиваясь, психологизм Пастернака приходит к самоотрицанию.

Но переход от эмоции к ощущению можно представить себе и как следствие иного причинного ряда. Тот интимно-камерный материал, который остается у поэта в результате тематического ограничения, слишком уже не нов, если угодно — «затаскан». Разбивка на ощущения освежает этот старый материал, показывает его с неожиданной стороны, служит как бы приемом обновления. Разумеется, существование этих двух причинных рядов не является противоречием. Мы можем их разграничить лишь чисто теоретически. Для поэта — в его сознании или подсознании — они сливаются в одно.

Переход к ощущению вызывает, в свою очередь, как мы уже видели, строение стихотворения по ассоциациям и эмоциональную линейность. Есть, таким образом, взаимозависимость и внутренняя логика в развитии приемов Пастернака: один из них обусловливает другой; подымаясь вверх, мы доходим до одной исходной точки. Но к сказанному следует внести некоторое дополнение. Ограниченность тематики толкает поэта к углублению в «личные» темы, она создает возможность утонченного, аналитического психологизма, доведенного до предела, до самоотрицания. Но, для того чтобы возможность эта перешла в действительность, для того чтобы довести анализ до ощущения, нужно действие дополнительного момента: субъективизма. Он есть следствие того же социального бытия интеллигенции: ее распыленности, когда изолированный человек начинает рассматриваться как самодовлеющее целое, а потом и как единственная реальность. Такой крайний субъективизм возможен, конечно, только в эпохи застоя, реакции [1]; именно в такую эпоху зародилась поэзия Пастернака. Не только эмоция распылена на ощущения. Весь мир представлен как сеть, как комплекс ощущений, где исчезает граница между миром объективным и внутренним миром

---

[1] Все реакционные эпохи субъективны, говорил Гёте.— *Примеч. А. Лежнева.*

человека и самый вопрос о существовании объективного мира кажется праздным. Пастернак выражает в поэзии то же самое, что Мах выразил в философии. Для объяснения этого факта вовсе не нужно допустить прямое влияние философа на поэта и даже знакомство его с Махом.

Дальнейшим развитием субъективизма является у Пастернака опущение ассоциативных звеньев и смещение смысловых плоскостей. Отчасти они являются следствием строения стихотворения по ассоциациям. Но только отчасти. Ни пропуск ассоциаций, ни смещение плоскостей не могут быть выведены из установки на ощущения целиком. Они производятся гораздо более часто и охотно, чем это требуется такой установкой. Причина, как мне кажется, лежит здесь все в той же ограниченности пастернаковского материала, который нуждается для своего освежения в ряде приемов, создающих эффект неожиданности. Смещение плоскостей и опущение ассоциативных звеньев приводит к смысловому разрыву, к затрудненности понимания. Та же вещь, которая прозвучала бы обыденно или банально, приобретает характер новизны и значительности, когда вам приходится ее разгадывать, когда то, что должно быть показано, видно только отчасти, краем. Пастернак играет смысловым разрывом и кажущейся алогичностью как приемом.

Но почему он выбрал как прием для освежения материала именно смысловой разрыв («непонятность»)? Почему он остановился на смещении плоскостей? Смещение плоскостей — общий прием футуристической школы, это — не личная особенность Пастернака. Он порожден субъективизмом, свойственным интеллигенции как группе и обостренным в эпоху возникновения футуризма, в предгрозовой и закатный период буржуазной культуры.

Но чем объяснить обаяние Пастернака? То, что он стал в известном смысле центральной фигурой нашей поэзии, от которой расходятся силовые линии во все стороны? Сущность этого обаяния как будто ускользает от анализа. Попробуем все же ее определить. Во-первых, большую роль играет мастерство Пастернака, его рифма, его синтаксис, очень своеобразный. Пастернак, как и Хлебников (по выражению Маяковского), скорее поэт для поэтов, чем для широкой публики, для которой он слишком труднопонятен. Его приемы растаскиваются («популяризируются») поэтами поменьше, но побойчее и в читательскую массу проникают уже через их посредство. Но одним мастерством дела не объяснишь, тем более что Пастернак меньше всего явля-

ется мастером-техником (т. е. поэтом, замкнувшимся в «мастерство», в технику).

Пастернак открыл если не новый мир, то новый элемент для поэзии: ощущение. Вещи, раздробленные на ощущения и вновь созданные их соединением, показались уже другими вещами, никогда не виденными. Какой-то помолодевший мир выглянул из стихов Пастернака. Он был не широк, этот мир, он был ограничен стенами комнаты и решеткой сада, но он был полон каким-то особым напряжением. Я не разделяю общепринятого взгляда на динамичность Пастернака: я думаю, что ее сильно преувеличивают. В его стихах чувствуется другое: как бы предгрозовая напряженность, готовая вот-вот разрядиться. Я только думаю, что не надо эту напряженность (и даже динамичность) ставить в прямую связь с революцией и отсюда заключать о революционности Пастернака. Это слишком незамысловатый силлогизм: революция — движение, в стихах Пастернака — движение, значит, стихи Пастернака революционны.

Вот эта свежесть и напряженность Пастернака, думается, и есть то главное, что составляет обаяние его стихов, о которых Эренбург говорит, что ими можно дышать перед смертью, как кислородом подушки. При всем своем высоком мастерстве Пастернак не поэт-техник, а подлинный поэт с яркой кровью и сердцем, способным не только биться, но и чувствовать. По своему складу это поэт фетовско-тютчевского типа и даже, отойдя несколько далее в глубь времени, типа немецких романтиков. Поклонник Скрябина, воспитанник марбургского университета, человек, от которого музыкальная, философская и литературная культура заслонила собой реальную борьбу человечества,— разве не похож он на друзей из «Серапионовых братьев» [1], на этих умных, талантливых, тонко чувствующих людей, вовсе не равнодушных, вовсе не эгоистов, но ограничивших свой мир любовью и искусством — старыми книгами, сказками Гоцци, симфониями Моцарта?

В последнее время Пастернак старается разорвать камерный круг своей поэзии. Он пишет поэму о 1905 годе. Пока то, что он делает в этом направлении, далеко от совершенства. Его стихи все еще разбиваются на ряд самостоятельных строф, описания природы доминируют, и, по выражению одного поэта, Пастернак говорит о море и о восстании одинаковым тоном. Но перейти от камерной

---

[1] Гофмана.— *Примеч. А. Лежнева.*

установки к социальной — никому не удается сразу. Особенно Пастернаку — поэту, честному до конца, который может или писать искренно, на все сто процентов, или вовсе не писать. Но зато люди такого склада, ступивши на новый путь, доходят по нему до конца. Человек — пластическая глина, и время лепит из него то, что времени нужно.

ИЗ СТАТЬИ «БОРИС ПАСТЕРНАК (к выходу «Двух книг» и «1905 года»)»

⟨...⟩ «1905 год» означает перемену установки пастернаковской поэзии. Она вся поворачивается к общественности. Общественность врывается широким потоком в эти страстные, напряженные стихи. Теперь, когда стихи нового пастернаковского цикла, разбросанные по разным журналам, печатавшиеся вразбивку в течение очень растянувшегося срока, собраны в одну книгу, стало ясно, насколько они лучше, чем казалось при чтении их разрозненных строк. Конечно, это не эпос (доказывать — значило бы ломиться в открытую дверь), это — лирика высокого напряжения. Но ощущение эпохи передано сильно (см., например, три первых стихотворения книги: «В нашу прозу», «Отцы» и «Детство»), хорошо уловлены краски первой революции, атмосфера, воздух восстания и забастовки. Пастернак в этой книге «разгрузил» себя. Он гораздо проще, яснее, понятнее (хотя и здесь работа «прояснения» не везде проделана до конца), чем прежде, ничего, впрочем, не потеряв из своего мастерства. Чем дальше продвигается «1905 год» к концу, тем сильнее и сосредоточеннее делается пастернаковский стих. Последние восемь глав «Лейтенанта Шмидта» (наряду с «Вырываясь с моря») — пожалуй, лучшие в книге.

В ней не следует искать связного изложения событий, четкой обрисовки борющихся классов и идеологии. Повторяю, это скорее лирика, чем эпос. Но воздух эпохи, но веяние 1905 года переданы в ней с удивительной силой и проникновенностью, преломленные через восприятие поэта большого темперамента и таланта. В этом — значение этой замечательной книги.

Но еще большее значение ее в эволюции Пастернака. Она свидетельствует о коренном переломе в творчестве виднейшего поэта современности, о том, что он из замкнутого пространства «интимной» лирики сумел выйти на открытый простор революционной общественности.

ИЛЬЯ СЕЛЬВИНСКИЙ И КОНСТРУКТИВИЗМ

I

Илья Сельвинский в одном отношении явление странное, даже исключительное. Поэт сложившийся, довольно много написавший, начинающий уже оказывать заметное — и далеко не отрицательное — влияние на литературу, он в наш век прессы и печатного слова известен почти только по своим устным выступлениям, это трубадур поневоле, кочующий по замкам Домов печати и Домов союзов. Его физический облик знаком, пожалуй, больше, чем литературный. Его манера читать стихи — эффектная, идущая от футуристов и старающаяся передать звуковые особенности преимущественно перед эмоциональными и смысловыми — больше, чем самые стихи. Прочитанные автором, они именно в силу его манеры раскрыты лишь вполовину: с их звуковой стороны. Надо прочесть самому, чтобы раскрыть их другую, эмоционально-смысловую сторону — во всех ее деталях, чтобы проверить свое впечатление, чтобы убедиться, есть ли вообще что-нибудь за этой звуковой данностью. Но раскрыть, проверить, убедиться — трудно, потому что напечатанного Сельвинского, в сущности, нет: стихотворения его разбросаны по разным кружковым, «фракционным» изданиям, довольно мало распространенным («Госплан литературы», «Мена всех»), а большие произведения — как «Улялаевщина» — известны только в отдельных отрывках [1]

С недавним выходом «Рекордов» положение несколько изменилось. Но эта книжка заключает в себе лишь несравненно меньшую часть того, что написано Сельвинским. Не говоря уже об «Улялаевщине», отсутствует ряд небольших вещей, чрезвычайно характерных для поэта («Рапорт», «Казнь Стецюры» и др.). Образ поэта вырисовывается гораздо яснее, чем прежде, но все же недостаточно ясно. Для того чтобы восполнить эту недостаточность, нам придется прибегнуть и к тому, что еще не напечатано, но известно — хотя и довольно ограниченному кругу любителей литературы — по публичным выступлениям Сельвинского.

Пастернак — футурист [2] Но, для того чтобы судить

---

[1] Статья написана до выхода «Улялаевщины» отдельной книгой.— *Примеч. А. Лежнева.*

[2] Правда, с такой оговоркой, что это название можно применить к нему лишь условно. См. статью: «Б. Пастернак».— *Примеч. А. Лежнева.*

о нем, нет прямой необходимости рассматривать его непременно в связи с футуризмом. Связь его со школой рыхла, и, может быть, именно ее рыхлость и позволила Пастернаку сделаться в такой мере центром притяжения современной лирики. Новатор, он лишен острых углов школы, он выступает перед поэтами не как теоретик или вождь, но как поэт. В его новаторстве нет полемического жала и мессианических претензий, свойственных почти каждой школе,— и в этом отчасти причина его притягательности для представителей самых различных направлений. Пастернак на отлете от футуризма. Анализ его, абстрагирующийся от связи поэта с футуризмом, страдал бы, конечно, неполнотой. Но это была бы неполнота, а не невозможность.

Если б мы попытались сделать то же самое с Маяковским, мы натолкнулись бы именно на невозможность. Хотя в Маяковском отсутствовали некоторые черты, характерные для футуризма, но он так сросся с этим направлением, что их разделение было бы трудным, искусственным и бесплодным. История эволюции Маяковского является вместе с тем — до известной степени — историей русского футуризма.

Маяковский, конечно, не только поэт, но вождь, глашатай, даже теоретик школы. Этим он коренным образом отличается от Пастернака. Перед нами не только две разных индивидуальности, но два принципиально различных типа поэтов. Эпоха, в зависимости от своих требований, ставит то одного, то другого в главный фокус литературы. Когда время ломки искусства, требующее острого, отрицающего, декларативного и теоретизирующего новаторства, выдвигает вперед футуризм и его знаменосца Маяковского, Пастернак остается в тени, ценимый немногими. Острый период ломки проходит, но вкус к новаторству еще сохраняется. Оно только меняет свой характер: становясь из отрицающего и декларативного органическим и практическим, футуризм уходит постепенно в тень. В полосу света вступает Пастернак.

Сельвинский на первый взгляд являет собой возврат к тому типу поэта, наиболее полное воплощение которого мы видим в Маяковском. Это — поэт школы, группы, ее апологет, ее стратег, ее теоретик. Его так же невозможно отделить от конструктивизма, как Маяковского от футуризма. Вместе с тем Сельвинский — представитель обостренного формального новаторства, напоминающего по своей резкости и видимой самоцельности новаторство раннего футуризма.

В самом деле, поскольку Сельвинский известен широкой читательской массе (а известен он меньше, чем заслуживает), он известен преимущественно как автор «Казачьей походной», цыганских «романсов на гитаре», «рапсодий» и т. д. Не трудно видеть, почему это так: названные произведения поражают сразу же необычайностью своей записи: многочисленными ударениями, вопросительными знаками, поставленными посреди слова, латинскими h, удвоенными слогами и гласными и т. д.— целым рядом начертательных приемов, имеющих целью передать «пошиб», произношение, песенную интонацию, высоту тона, характер звука. Примеры:

Нночь-чи? Сон'ы. Прох?ла́дыда.
Здесь в аллейеях загалохше?го сад'ы
И доносится толико стон'ы? гит-таоры
Та́ратинна-та́ратинна-ten

Е́хали каза́ки, да ехали каза́ки,
Да е́хали каза-па?-ки чубы па́ губа́м.

Против этого начертательного новаторства можно было бы многое возразить. Буква и звук в языке далеко не всегда совпадают. Для того чтобы точно передать звуковые особенности речи, надо было бы, по крайней мере, удвоить число существующих букв. Но такое усложнение записи привело бы к дальнейшему — гораздо более сильному, чем до сих пор,— отрыву поэзии от масс. Иначе говоря, объективно это был бы шаг реакционный. Правда, ввод конструктивистами отдельных новых звуковых обозначений — как h — носит пока случайный и импрессионистический характер. Но это свидетельствует только об их недостаточной последовательности. Логически рассуждая, они должны были бы прийти к удвоению числа звуковых обозначений и, кроме того, распространить принцип фонетической записи с цыганской или казачьей песни и на бытовую речь, где она была бы в такой же мере законной. Пока они этого не делают, непоследовательность спасает их. Но все же их запись является и сейчас чрезвычайно сложной. Помимо новых звуковых обозначений, там имеются знаки, указывающие характер и силу ударения, повышение звука и т. д. Такая запись явно приближается к нотной. Но, для того чтобы прочесть нотную запись, недостаточно общей грамотности, а нужна еще грамотность специальная. Сельвинский действительно говорит о «создании кадров растолкователей» новой поэзии в клу-

бах и читальнях. Но таким образом между читателем и книгой создается еще одно средостение, читатель еще дальше отодвигается от непосредственного общения с автором, с литературой. Единственно правильным выходом отсюда являлся бы уход таких авторов, как Сельвинский, от книги, от печатания к радио, к громкоговорителю.

Но предположим даже, что мы не правы и что тот способ записи, который введен конструктивистами, является вполне оправданным и целесообразным. Но ведь и тогда он всего-навсего лишь способ записи, то есть не имеет самостоятельного поэтического значения. Между тем напишите цыганские стихи Сельвинского при помощи обычной транскрипции — от большинства из них останется лишь кучка пепла. С ними случится то же, что с медузой, выброшенной на берег: в комке слизи трудно узнать причудливый колокол, плавающий в воде.

Иначе говоря, стихи эти существуют только в силу известного способа записи. Измените его, не тронув ни одного слова, и произведение как индивидуальность перестанет существовать. Мы можем согласиться, что прием, к которому прибег Сельвинский, является не чисто филологическим, но и художественным, колористическим и характеризующим: это не изменит дела. Перед нами будет все же формальный опыт, лишенный автономной поэтической ценности, демонстрация изолированного обнаженного приема.

Пусть Сельвинский обогатил палитру поэзии несколькими неизвестными до сих пор красками: сам он воспользовался ими не как средством для создания картины, а как некоторой самоцелью. Он сделал ряд отдельных мазков, продемонстрировав цвет как цвет, краску как краску. Рубинштейн говорил, что значительность симфонического произведения он проверяет по переложению для рояля: в таком переложении исчезают оркестровые краски, но зато тем отчетливее выступает отсутствие или наличие музыкальной идеи. Цыганские вещи Сельвинского не поддаются «переложению для рояля». Это — «оркестровые краски» без следа «музыкальной идеи».

II

Мы столько останавливались на цыганских стихах Сельвинского не потому, что считаем их центральными в его творчестве, но потому лишь, что в них отчетливо проявилось то самоцельное новаторство, которое роднит

его с футуристами. Наоборот, как мы увидим дальше, новаторство, важное для установления социологических и преемственных связей поэта, не является все-таки у него основным, той осью, вокруг которой вращается вся работа, как у футуристов.

Сельвинский — лидер школы. Он неотделим от конструктивизма. Даже то обстоятельство, что он известен, главным образом, по групповым изданиям,— эта невольная добродетель поэта как бы символизирует крепкую связь между ним и школой. Он не прочь употребить свое поэтическое оружие для защиты и популяризации конструктивизма как направления, как системы взглядов, как суммы писательских индивидуальностей. «Улялаевщина» завершается настоящей апологией конструктивизма, немного наивной, но звучащей мажорно и торжественно, как финал симфонии. Заключительным эпизодом «Записок поэта» служит сцена очередного заседания конструктивистской группы. Собственными именами названы все участники: от самого Сельвинского до Туманного. Юмористически окрашенный диалог дает представление о литературных оценках и требованиях, предъявляемых конструктивизмом. Словом, Сельвинский выступает неоднократно в качестве рупора идей своей школы.

Что же представляет собой эта школа? Многое в ней неопределенно, начиная с самого названия «конструктивизм», которым обозначают по крайней мере три различных явления. Во-первых, так назывался футуризм в одной из своих метаморфоз — притом преимущественно в области «изобразительных искусств». Родченко, Татлин, Лавинский были практиками этого конструктивизма, как Арватов и Брик — его теоретиками. Во-вторых, в более узком смысле, в пределах одной только литературы, название «конструктивизм» прилагается к двум, правда, родственным, но в настоящее время враждебным группировкам. Конструктивистами называют себя и Сельвинский и Чичерин. Конечно, такой термин нельзя назвать точным.

Но тождество названий может указывать на сходство явлений. Происхождение термина ясно: оно дано корнем «строить». Действительно, группы, пользующиеся им, выдвигают вперед задачи «построения», организации произведений искусства. Строго говоря, и это довольно неопределенно. Произведение искусства всегда «построено». «Евгений Онегин» организован, конечно, не в меньшей степени, чем «Улялаевщина», и пейзаж Моне — чем обложка Родченко. Но, указывая на организационный мо-

мент, конструктивисты имели в виду не эту общеизвестную истину. Они хотели подчеркнуть необходимость максимальной целесообразности построения.

Поставленная задача разными конструктивистами решалась по-разному. Конструктивисты-футуристы пришли сперва к построению «чистых» целесообразных форм, лишенных определенного назначения, что являлось противоречием «в себе», contradiction in adjecto: не может быть целесообразности вне назначения, то есть вне цели. Они очутились в эстетски-метафизическом тупике, хотя и отправились от своеобразного «отрицания эстетики» (которое отличалось от писаревского настолько же, насколько чрезмерная краснощекость здорового парня отличается от румянца, покрывающего скулы чахоточной девицы). Выход из тупика был найден в теории «производственного искусства», но это был одновременно и выход из искусства. Художник — мастер. Он должен делать вещи. Единственный принцип, которым ему следует при этом руководствоваться,— принцип целесообразности.

Конечно, всякое произведение искусства должно быть целесообразно построено, но не всякая целесообразно построенная вещь есть произведение искусства. Если аэроплан или микроскоп нам кажутся красивыми, то это доказывает только, что эстетически впечатлять нас могут вещи, в создании которых искусство не принимало никакого участия. Старое положение: область прекрасного шире, чем область искусства. Отбрасывая «украшательство» (т. е. стремление сделать вещь красивой) и оставляя голую целесообразность, притом понимаемую в техническом смысле [1], мы неизбежно придем к отрицанию искусства как специфической деятельности и замене его техникой и наукой. Аэроплан или микроскоп могут нам казаться прекрасными, но для того, чтобы их сделать, художник вовсе не нужен.

Наиболее решительная и последовательная часть конструктивистов действительно договорилась до этого отри-

---

[1] Целесообразность можно понимать и шире. Можно, например, находить, что при прочих равных условиях та вещь будет целесообразнее, которая дает больше радостных или приятных впечатлений. А так как яркие краски, ритмический узор, органические и геометрические формы доставляют большинству людей удовольствие, то вещи «украшенные» будут целесообразнее неукрашенных. Разрисованный фарфор, ярко расцвеченный ситец целесообразнее белого фарфора и ситца тусклого и лишенного рисунка. В таком понимании целесообразность включает в себя эстетический момент. Но это прямо противоположно пониманию целесообразности футуристами.— *Примеч. А. Лежнева.*

цания, порвала с искусством и ушла в «чистое» производство. Большинство же удержалось в рамках искусства только благодаря разрыву между теорией и практикой или боязни договорить необходимые выводы до конца.

По-иному разрешают вопрос организации конструктивисты «второго призыва». Целесообразность у них не приходит в столкновение с эстетикой. Они сознают с самого начала, что организации подлежит не просто материал, но материал художественный. Они движутся внутри искусства, не собираясь его взрывать, и в своих теоретических построениях не только не отбрасывают эстетический момент, но именно от него и отправляются. Организовать художественное произведение значит построить его так, чтобы оно произвело максимальное эстетическое впечатление. Здесь конструктивизм Сельвинского и его товарищей прямо противоположен лефовскому. Тот — негативен. Этот — ограничен.

Возьмем основные литературные принципы конструктивистов школы Сельвинского. Их четыре:

1. Смысловая доминанта.

2. Повышение смысловой нагрузки на единицу материала.

3. Локальный принцип, то есть конструирование своей темы [1] из ее основного смыслового состава.

---

[1] Это, конечно, не точно. Так как локальный принцип определяет и «подбор словаря, ритма, эпитета и т. д.» («Госплан литературы», с. 26), то его нельзя определить как «конструирование темы». Вообще в формулировках и аргументах конструктивистов многое вызывает недоумения. Что, например, значит «нагрузка потребностей на единицу материала»? Можно говорить о смысловой нагрузке, о нагрузке образами (имажинисты), но немыслимо представить себе, как это материал нагружают потребностями... Люди 60-х годов превращены зачем-то в современных конструктивистов: «Тогдашняя западная техника... входила в сознание интеллигента и дворянина. Это новая производственная техника раздваивала его психологию, она питала базаровщину, нигилистов, она отразилась на настроении народников, лишних людей» (там же, с. 11). Думаем, что базаровщина, нигилизм, народничество «питались» не западной техникой, а социально-экономическими условиями России. Европа, конечно, оказывала влияние на все эти умственные течения, но не именно техникой, а своими политическими и общественными установлениями, своей наукой, философией, социалистическими теориями и т. д. К западникам причислены (и вполне справедливо) Белинский и Чернышевский, а двумя строками дальше заявляется, что «западничество в целом было смутным интеллигентским прекраснодушием». Думаем, что это едва ли справедливо, в особенности, по отношению к Чернышевскому.

Таких натяжек немало, и, главное, они делаются без видимой надобности и без существенной пользы для основных положений конструктивизма.— *Примеч. А. Лежнева.*

4. Введение в поэзию повествования и вообще приемов прозы.

(Корнелий Зелинский, «Госплан литературы», с. 26.)

Если брать первый из этих принципов сам по себе, не учитывая обстановки, когда он был выдвинут, он может показаться общим местом. Конечно, смысл в художественном произведении — и не только в художественном — должен доминировать. Что ж тут нового? Но эти слова получают конкретное значение, если смотреть на них как на выражение оппозиции против футуризма, против господства зауми, против словесной эквилибристики, забывшей о «смысле», против самоцельного новаторства, утерявшего содержание. Здесь оба конструктивизма сталкиваются и резко выявляют взаимную свою противоречивость.

Первые два принципа (смысловая доминанта и повышение смысловой нагрузки) имеют целью вернуть содержанию потерянную им было в поэзии главенствующую, определяющую роль. Но восстановить содержание в правах значит воссоздать единство художественного произведения, единство, разорванное аналитическим и односторонне формальным футуризмом. Конструктивисты выдвигают, таким образом, требование искусства целостного и синтетического.

Третий, «локальный», принцип должен усилить это единство: отдельные элементы произведения обусловливаются основным «смысловым заданием» («Создается особый смысловой «стандарт вещи», перышко подбирается к перышку определенного цвета», «Госплан литературы», с. 26). Это больше чем архитектурная целостность: это некоторый монизм приемов.

Мы уже говорили, что положения конструктивистов можно как следует понять, лишь приняв во внимание, что они явились реакцией против предшествовавшей поэзии. Футуризм привел к гиперболическому развитию лирики. Впоследствии, превратившись в «производственное искусство», он предоставил поэзии лишь непосредственно «утилитарные» формы: плакат и элементарную «агитку» (правда, больше в теории: на практике эти суровые утилитаристы продолжали писать про то и «про это» и культивировать рафинированную лирику). «Инфляция методов прозы», вводимая конструктивистами, означает восстание одновременно и против засилья лирики, и против упрощенного утилитаризма. «Инфляция методов прозы» — это, прежде всего, введение в поэзию сюжета, то есть удар по

«чистой» лирике. Это — переход к большим формам, то есть разрыв с примитивными формами агитки.

Но вместе с тем принципы конструктивистов говорят о том, что последние исходят из эстетического момента. Они стараются организовать поэтическое произведение так, чтоб оно произвело наиболее целостное и единое эстетическое впечатление, адекватное основной идее. Не надо бояться слов. Эстетическое не значит эстетское. Люди, признающие эстетический критерий в искусстве, вовсе не обязательно гурманы или сторонники безыдейности, равно как и наоборот. Нигилистическая теория футуристов не мешала их эстетской практике. «Признание» эстетического момента означает не обеднение искусства общественными мотивами, а то, что в художественном произведении идея может оказать надлежащее действие только тогда, когда она предварительно получила эстетическое выражение.

Далеко не все у конструктивистов бесспорно. Можно сомневаться, например, в общеобязательности «локального» принципа и даже в единоспасаемости «инфляции методов прозы». Это то, что отличает данную школу, что составляет ее специфическую окраску, но что вовсе не является аксиомой. Можно далее подвергнуть жестокому обстрелу аргументацию конструктивистов, в которой не все благополучно, но нельзя отрицать одного: в конструктивизме обозначился какой-то новый этап литературного развития, и притом этап, имеющий положительное значение. Мы видим это новое не в самой идее организации: она была выдвинута еще раньше футуристами, а в той форме, которую приняла у них организационная идея. Конструктивисты порвали с самодовлеющим и самоцельным мастерством. Разорванности, нигилизму и эстетству футуристов они противопоставили органичность и цельность искусства.

Отрицание самоцельного мастерства? — спросит читатель.— Но ведь вы несколькими страницами раньше доказывали, что в цыганских песнях Сельвинского как раз и демонстрируется это самоцельное мастерство. Вы сами себе противоречите.

Есть ли здесь противоречие? А если есть, то не выражает ли оно противоречивость самого явления? Попробуем разобраться.

Мы видели, что конструктивизм развился как известная реакция против футуризма. Но в то же время он являлся его продолжателем и преемником. Основная его идея — целесообразной организации поэтического произведе-

ния — есть дальнейшее диалектическое развитие мыслей — пусть однобоких и неверных,— высказанных футуристами. Такие явления одновременной преемственности и отталкивания вовсе нередки в истории литературных направлений. Так и сами футуристы, отталкиваясь от символистов в одних отношениях, являлись их продолжателями в других. Эти сложные отношения можно выразить одним словом: преодоление. Конструктивисты преодолевали футуризм.

Но «преодолеть» нельзя в один день. Это явление длительное. Когда мы говорим о каком-нибудь направлении, мы имеем в виду его основные тенденции. Связанный тесным родством с футуризмом, Сельвинский является фигурой противоречивой. Он еще не совсем разделался с формальным и самоцельным новаторством. Но тенденция его развития свидетельствует о том, что в основном он его преодолел.

Это основное мы и подчеркиваем. Поэт, теоретик, глашатай школы, Сельвинский только на первый взгляд напоминает Маяковского. На деле это поэт иного типа — потому что и школа, глашатаем которой он является, совершенно иная. Она возникла и выдвинулась в другую эпоху, уже насыщенную новаторством, когда надо было не декларировать, ниспровергать, ошарашивать формальной новизной, а приступить от разговоров и бесцельного изобретательства к «органической» работе, к строительству «всерьез» и, быть может, надолго. Новизна формальная этим не исключается, но она перестает быть самоцельной, подчиняясь заданиям, идущим изнутри, от содержания, от «смысла».

Конечно, нельзя считать конструктивизм единственно верным выразителем этой эпохи (хотя сами конструктивисты склонны так думать). Это просто только одно из многих направлений, по которым может идти развитие искусства современности, и притом направление, удачно выбранное. И если принципы конструктивизма и не универсальны и не обязательны, то ведь каждая школа имеет право на свою субъективную истину.

III

Сельвинский натуралист густой и сочной окраски. Он владеет всей палитрой натурализма — от зычного фламандизма первобытной жизнерадостности:

Чо́ртовщина́, как это вкусно
Так грохотать диафрагмой!
Вот барабанщик тоже пры́снул,
Вот еще фыркнул где-то кто-то.
И вдруг — га-га...— орудийный хохот
Тысячи свежих жизней,—

от поэзии элементарных, «животных» ощущений:

Рисунчатая ложка с облупленным устьем,
Нырнув под глазастое золото жижи,
Колыхала бульбы и плавники капусты,
И борщ качался, жирный и рыжий.
Дылда пьянел. Он почти слышал
Крепкий градус мясного сока,
Который звучал до того высоко,
Что даже комар не сумел бы выше —

до сосредоточенной жестокости сцен убийства.

Бывшие бандиты, рассыпавшиеся по деревням и начавшие крестьянствовать, заманивают в ловушку прежнего своего атамана, Улялаева.

Батька сопел: поддержать ему стремя.
Он только было окорок — но Дылда: айда.
Мужики навалились и веревочный кайдан
Опетлил его ногу да как на бойне вгремил.

Серга[1] отряхался, как лесной кабан.
Но парни одолели. Увязали на телегу.
И атаман трех знаменитых банд
Покатился в город. Коняга была пегая,

Батька знал ее: это «Лысуха».
Она засекалась и ходила в бинтах.
Конвоиры мерно отбрякивали такт.
Шипели в сугробах, звонили где сухо...

Но Дылда был не в себе — неспокойно:
«Чо́ртов филин! Чего ему острог?
Задаст винта». И крестьянские воины
Дали спешенный строй.

Братва знала тоже: выверчено веко,
Дырка в подбородке, да в мочке серьга.
Ежели только ускочит Серга —
Не оставит живого человека...

Дылда вскинул к щеке обрез.—
Цок — осечка. Тогда Павлов за винтовку.—
Вдвинул ему в губы — и золотой блеск
Озарил изнутри его зубы.

---

[1] Улялаев.— *Примеч. А. Лежнева.*

Из ноздрей лиловая кровь и дым.
Лицо, как молнией, дергалось мукой.
Из темени хлестали с глотательным звуком
Пышные перья алой воды.

Кто-то еще спустил карабин.
Пальцы скрючились, точно озябли;
Кто-то трусливо крикнул: «Руби»,
Нос и губы перекрестили сабли;

Но белый глаз, не мигая, смотрел.
И уже суеверные малость струхнули —
Не берет лешого ни тесак, ни пуля,
Хоть морда в разрубе, а череп в дыре.

Зеркальный мороз на ветрах багровых
Его отражал то выше, то ниже.
И он чернел, оползая в кровях,
И лютый глаз его ворожил-пыжил.

Может, он мертв. Но его похоронят,
А страх из могилы дыхнет проказой.
Нет, тут нужна прапрадежья казнь:
А тело чтобы поглотали вороны.

И вынули топор, черный от опоя,
И дали помолиться, ежели горазд,—
И Сергея — свет-Кирилыча тут же в поле
Голову на колесо — и раз...

В жестокости этой сцены что-то эпическое, подчеркиваемое былинным характером последней строфы.

Сельвинский нередко стоит на грани «дозволенного», а иногда и переходит ее. Такова сцена между Улялаевым и Татой, когда «батько» пытается ею овладеть.

Откровенность ее изумительна. Но здесь поражает, быть может, не столько крайний натурализм изображения, довольно редкий даже в современной поэзии, сколько сугубая трезвость авторского подхода к изображаемому, та точность врача, ученого, с которой поэт старается объяснить только что показанную им неудачу героя (профессиональный невроз, влияние тяжелых бытовых условий). Она, собственно, и спасает рискованную сцену от порнографичности. К созданной им самим художественной плоти Сельвинский тотчас же подходит с ножом анатома. Он ее рассматривает как исследователь и как статистик. В этом сочетании нестесняющегося крайнего натурализма с рационалистической трезвостью исследователя есть нечто, роднящее Сельвинского с французскими прозаиками конца прошлого века. Линия, проведенная от Золя, объяснит здесь больше, чем зависимость, установленная от Нарбута.

Натурализм Сельвинского, полнокровный, избыточный, тяжелонагруженный, идет от его жизненной емкости и цепкости, от его «всеядности» (выражение К. Зелинского), от его жадной любви к жизни вплоть до ее низших отправлений. Я понимаю, что эти слова могут показаться неопределенными и мало выражающими: о ком только их не говорили! Но надо прочесть Сельвинского, для того чтобы видеть, насколько они для него адекватны, насколько жадность к жизни действительно является основной его чертой.

Кру́пом пляшет похабно коренни́к
Цо́к серебром в передо́к же́ле́заный,
На́ до́хе́ индевеет воротник,
Вихрем все лицо́ изре́зано.
Эгей, сокола, золотые удила̀а...

(«Цыганская»)

Эту перенапряженную мелодию удали он раструбит в «Улялаевщине» в симфонию первобытной, кочевнической, элементарной радости жизни:

Конница подцокивала прямо по дороге,
Разведка рассыпалася ще за две версты.
Волы та верблюды, мажарины та дроги,
Пшеничные подухи, тюки холстин.

Из клеток щипались раскормленные гуси,
Бугайская мычь, поросячье хрю.
Лязгает бунчук податаманниха Маруся,
В шинели николаевской с пузырями брюк.

Гармоники наяривали «Яблочко», «Маруху»,
Бубенчики, глухарики, язык на дуге.—
Ленты подплясывали от парного духа
Пота, махорки, свиста — эгей!..

А в самой середке, оплясанный стаей
Заерницких бандитщиков из лучшего дерьма,
Ездиет сам батько Улялаев
На черной машине дарма.

И наряду с этой «грубой» музыкой, пленивший поэта яркостью красок и пестротой ощущений, вы с удивлением отметите в той же «Улялаевщине» тонкий и меланхолический левитановский пейзаж:

Лиловые тучи. Серое поле.
Умиротворенность и великолепие.
Пегие березки в золотой боли,
Задумчивая кляча с галкой на репице.

Сельвинский действительно «всеяден». Он видит и любит многое и разное. Он не чурается даже физиологии в ее «низменнейших» проявлениях — и рискует обращать в поэзию то, что как будто никак этому не поддается:

И вот о снег полнозвучно бряцнет
Красной мочи горячий звон.

(«О лошадях»)

Он любит вещи и умеет их описывать, как немногие:

Жестом влюбленным и броским
Швыряю на стол цветные рога,
Отраженные желтым воском.
Вот этот, зеленый. Не им ли, не им,
В серебре ободов и цепке,
Трубил отбой через кровь и дым
Печенег волохатый и цепкий;
А этот пегий, лущеный, как лук,
В перехватах отбитый до стержня —
Корона раба, жевавшего луг,
Вращавшего жернов бережно;
Или вот — парочка... А? Каково-с?..
Янтарно-прозрачных и розовых.
Я сам бы их гордо на черепе нес,
Не боясь изощренных прозвищ.

Если Маяковский (по крайней мере, последнего времени) отправляется всегда от газетного сообщения и вся его работа сводится к словесному оформлению полученного из вторых рук материала, то Сельвинский исходит, наоборот, от жизни, от непосредственного наблюдения. Этот дар наблюдателя-реалиста, соединенный одновременно с большим темпераментом и склонностью к рационализму, позволяет Сельвинскому создавать большие «полотна» вроде «Улялаевщины» или «Записок поэта». Теоретическое положение конструктивизма о введении в поэзию методов прозы осуществлено им в широчайших размерах. Мы не говорим уже о сюжете, достигающем в «Улялаевщине» относительной сложности (хотя надо сказать, что именно его разработка составляет слабую сторону «Улялаевщины»: сюжетная линия пробивается недостаточно отчетливо, и это очень затрудняет чтение и понимание вещи). Но Сельвинский прибегает и к широкому развертыванию характеров, к густым бытовым сценам. Он охотно вводит деловую и публицистическую речь — в виде всевозможных споров, рассуждений, диалогов. Причина последнего заключается не только в желании использовать новый для поэзии материал, но также в рационализме автора, за-

ставляющем его зачастую предпочитать «интеллектуальную» характеристику героя «эмоционально-бытовой» (т.е. показывать его посредством свойственных ему умонастроений и взглядов, а не бытовых привычек, поступков, склонностей к тому или иному ряду чувств). Так дан, например, эсер Штейн («Улялаевщина»): исключительно посредством споров, в которых он высказывается о политике, об экономике, об искусстве. Обрисовать этим путем человека, не впадая в шаблон и бессодержательность общих мест, очень трудно, и, может быть, потому так редко пользуются им писатели. В современной литературе только у Андрея Белого найдем мы удачную «интеллектуальную» характеристику (профессор Коробкин из «Московского чудака»), вырастающую до размеров грандиозного обобщения.

Создавать «интеллектуальным» методом типы трудно потому, что это требует большой культурности; свободно пользуются им только такие художники, как Анатоль Франс. Мы, конечно, не собираемся сравнивать Сельвинского с Франсом: Штейн несоизмерим с Бержере — или даже с Коробкиным — уже потому, что это образ гораздо меньшей сложности и широты обобщения. Но то, что он удался Сельвинскому, значит уже очень много и говорит о культурности поэта. А культурный поэт — явление довольно редкое, по крайней мере, у нас.

Рассуждения, вводимые в стихи Сельвинским, интересны не только как непривычно ново звучащий материал, но и сами по себе. Можно не соглашаться с утверждениями, влагаемыми автором в уста Штейна, как, вероятно, не соглашается с ними и автор (хотя там, очевидно, имеется кое-что из того, что действительно разделяется последним), можно считать ошибочными его взгляды на Есенина, японскую живопись, Сезанна, но нельзя отрицать, что все это выражено умно, интересно, талантливо.

Западная живопись изрядно пуста,
Но обожаю ее, как техник.

Сравните японца: арбуз как арбуз,
Петушьи гребни и пузырьки морозца.

Но рядом гейша — вот такусенький бюст
И сама ж лилипутного роста.

Варвары — ну, и метод такой.
Другое дело Сезанн, барбизонцы:

Они — композиция, план, протокол,
У них на каркасе солнце.

А тут полюбуйтесь: ведь здесь наши судьбы —
Тыква, банан и... зеленый лук.

Эх, взять бы этот лук, тетиву натянуть бы,
Да (и вставить перо) свинопасом на луг!

А с поэзией лучше? У Эдгара По,
Который, я подчеркиваю, Пушкину был сверстник,

Стихи наплывают по капле, в перстни,
И россыпь акростихов гнездится между пор,

Возьмите Вийона: баллады своих оргий
Он строил транспортиром — не на глаз, а на градус;

Возьмите Малларме с его манерой радуг,
Где «счастье» одновременно расцвечено и в «горе».

А мы? Что у нас? Беспризорный Есенин,
Где «вяз присел пред костром зари»?

Да ведь это же Япония, как я говорил,—
Огромный закат да под лиственной сенью?..

Вы скажете — случайность. Но нет — я берусь
Доказать, что Пегас без хлыста обнаглел,

Например: «сторожит голубую Русь
Черный клен на одной ноге».

А где же другая? Утолите мои нервы,
Иль от этой ловкости надевать мне панцирь?

Вы себе представили всю грациозность дерева,
Которое балетно стоит на пуанте?»

— «Видите ли, Штейн, я не так закален,
Но вы-то как сказали бы — любопытно, право».

— «Мастер бы сказал — «одноногий клен»
И разом вогнал бы образ в оправу».

Повторяем: многое здесь довольно спорно (в частности, о Есенине), но нас интересует в данном случае не спорность отдельных положений, а то, что в приведенных словах Штейна есть нечто характерное для самого Сельвинского. Это — любовь к «композиции, плану, протоколу», к технике культуры, своеобразное западничество, свойственное конструктивизму. Перед нами отчетливо выступает образ рационалиста и западника.

Но отношение его к культуре иное, чем, например, у другого «западника», Пастернака. У Сельвинского почти нет созерцательности, самозамыкания в культуру, его подход скорее деловой, практический. Конструктивисты недаром говорят об «организационном натиске». Этот «органи-

зационный натиск» — отличительная черта Сельвинского, лейтмотив его творчества.

Сельвинский как поэт — типичный представитель интеллигенции. Но не той интеллигенции, которую революция застала уже сложившейся, выкристаллизовавшейся, далекой от борьбы, замкнувшейся в утонченной культуре, испытавшей буржуазное перерождение. Он складывался во время самой революции, и ее бури преломились в нем устремлением к «плану», организационным натиском. Как и футуристы, он воспринял от революции прежде всего ее идеи организации. И как к носителю этой идеи подошел к пролетариату:

— ...диаграммой истории владея,
От пролетариата не уйти нам теперь
По возрасту, по пульсу, наконец, по идеям,
По своей, наконец, социальной судьбе.
Товарищ! Кто же там? Стоящий на верфях!
Вдувающий в паровозы вой!
Обдумайте нас, почините нам нервы
И наладьте в ход, как любой завод.

Характерен последний образ: в нем опять проявляются «панорганизационные» тенденции конструктивизма: «наладить», то есть организовать, как организован завод. И эта идея организации, практического, хозяйственного, планового подхода к вещам, людям, мыслям, искусству проникает все, что он ни создает.

Он любит вещи, но не любуется ими. Прекрасное описание рогов, приведенное нами, кончается такими строками:

Русь, Русь!.. Твой пастуший рожок
Мы вытрубим в рог изобилья...

Рога — это только символ того богатства, которое даром валяется по степям России, которое надо подобрать и использовать, чтобы «подпереть крестьянина» (а это требует опять организации, планомерности):

Подумать только... Желатин, бусы,
Суперфосфат, набалдашник на трость,
Клей и гребенки, муку и зубы
Дают рога, копыта и кость...
И если бы эти залежи дряни,
Россыпи мусора, сорные копи,
Выварить бы в рупь да подпереть крестьянина —
Это бы бой Европе.

О Сельвинском говорят иногда как о певце бунтарства, стихии, махновщины — и тогда указывают на «Улялаевщину» или на «Казнь Стецюры». Действительно, как поэтический материал махновщина, бандитизм часто привлекали Сельвинского (можно указать еще на «Вора»,

«Мотькэ-Малхамувес»). Но ведь и в «Улялаевщине» основная мысль заключается именно в борьбе слепого стихийного начала, представленного крестьянско-бандитским движением, с началом организующим (большевики). Апофеоз организационной идеи дан в одной из последних глав романа («Улялаевщина» названа автором эпопеей, но ее можно с таким же правом рассматривать как роман в стихах), в сцене встречи эсера Штейна с конструктивистом Жиховым. Правда, аргументация от конструктивизма звучит здесь довольно наивно, но дела это не меняет.

Недостаток «Улялаевщины» другой: в ней не показан рабочий. Стихии крестьянства, взбаламученной и анархической, противопоставлен лишь интеллигент Гай. Когда автор попытался дать рабочего, у него не хватило для этого средств. Четыха изображен в былинных тонах. Фигура стилизована для того, чтобы избежать фальши.

Мы еще далеко не исчерпали своей темы. Сельвинский представляет собой сложную поэтическую индивидуальность, для более или менее полного определения которой потребовалось бы гораздо больше места, чем осталось у нас в этой и так слишком растянувшейся статье. Попытаемся поэтому резюмировать вкратце основное.

Сельвинский идет в равной мере и от поэтов (Маяковский, Нарбут [1]), и от прозаиков (Золя). Это крупный мастер, соединивший культурную преемственность с индивидуальным своеобразием и новаторством. Новаторство его, в о б щ е м, органично, оно все более теряет характер самоцельности, которая проявляется в цыганских песнях. Это сближает Сельвинского с Пастернаком. Но он вовсе не является лириком по преимуществу, как последний. Ему свойственно тяготение к большим формам. Он натуралист. Его отличительные черты — жадность к жизни, огромный темперамент, необычно соединенный с рационализмом. Его основная тенденция — «организационный натиск». Он является характерным выразителем интеллигенции, подхваченной революцией, той интеллигенции, которая еще не успела подвергнуться буржуазному перерождению. В этом его сходство с Маяковским. Но он отличается от него настолько же, насколько отличается служилая интеллигенция наших лет от богемной интеллигенции межреволюционного периода.

1927

---

[1] Я называю главные влияния, второстепенных можно отметить довольно много (в «Записках поэта» даже ахматовское и кузминское).— *Примеч. А. Лежнева.*

ВСЕВОЛОД ИВАНОВ

Всеволод Иванов уже давно стоит в ряду лучших писателей Советской России. «Партизаны», «Бронепоезд», «Цветные ветра» сделали его имя близким многим тысячам читателей. Уже отчетливо установилась его манера писать, его характерные особенности, его мироощущение. И вот на наших глазах этот большой и твердо определившийся писатель начинает коренную ломку своей манеры, своего стиля, своего подхода к миру. Мы видим, как за последние два года происходит постепенно нарастающая, но радикальная перемена в самом его существе, в его писательском облике. Изменяются основные его свойства: Вс. Иванов превращается в иного, в нового писателя.

Вс. Иванов прежнего периода был декоративен и лиричен. Краски и запахи, оттенки цвета песков, камней, неба, травы, воды, звери — все это сливалось в одно яркое целое, где часто человек был лишь деталью, не больше, чем трава, чем птица, чем облако. Крепкое лирическое напряжение проникало его строки, врываясь иногда самостоятельным и как бы посторонним потоком. Даже в тех произведениях, где человек поставлен явно в центре — «Бронепоезд», «Цветные ветра» — и где декоративность как будто исключена заданием автора, орнаментальность, узорчатость все же пребывает как принцип конструкции. Про вещи Вс. Иванова первой поры можно сказать, что они не построены, а вытканы,— как ковер. Человек там остается только частью, деталью огромного красочного целого — природы,— и писатель с восторгом смотрит на этот красочный мир, и у него вырываются восклицания, крики радости, напряжение которых переливается за границы скупых слов:

«Эх, вы камни Теплого Моря — ноздреватые и легкие, как раковина. И волны — голубые раковины и небо — шумящая морем зеленая раковина!..

Эх, лев мой морской, сивуч медногривый на камне!.. Нет, душа моя — пена на камне...

Нет, изюбрь звонкорогий выбежал из кустарников и, мигая, смотрит в море.

И море, мигая, смотрит в его сердце...

А руки мои — водоросли по голубому песку. Нет, песок мои руки — теплый, пахучий и легкий, как волны... По колени, по колени ступайте, люди — теплый и мягкий, как губы, песок!

Живу!..»

Здесь человек сливается с природой в одно, растворяется в ней. Его отдельное существование как бы перестает быть. Он живет только в жизни волн, моря, песка, камней, водорослей — живет, только ощущая, видя, слыша звуки, краски и запахи природы.

Весь дальнейший путь Вс. Иванова направлен к тому, чтобы выделить человека из этой безличной общности природы. Это путь от декоративности и лирического пантеизма к углубленной психологической проработке человека. Человек ставится во весь рост. Если раньше автор подходил к нему извне, то теперь он старается дать его изнутри, обнаружить «тайное тайных» его существа. И на этом пути к человеку многое из прежнего арсенала его поэтических средств оказывается лишним.

Он отбрасывает удивительную свою декоративную и орнаментальную пышность, свое изощренное и чрезмерное богатство красок и оттенков. Его фраза становится проста и обнаженна. Он рассказывает простыми словами о простых вещах. Конструкция его вещей ясна и определенна. И все-таки нужно несколько раз перечитывать каждый рассказ, для того чтобы открылся его замысел. Несмотря на свою видимую ясность, новые вещи Вс. Иванова не сразу раскрываются читателю. Под видимой жизнью сюжета течет в них другая, подземная и неслышная. Внешние факты, события не так уж здесь важны. Важна именно подсюжетная, тайная жизнь, те неоформленные и сильные движения, чувства, страсти, которые наполовину только осознаются людьми. И Вс. Иванов часто недоговаривает, старается дать понять о том, что происходит в его героях намеком. Он боится нарушить правду этих сильных, но смутных чувств чрезмерной договоренностью. И надо вчитаться в его рассказы, для того чтобы уловить подсюжетное течение внутренней жизни, глубина которой раскрывается иногда лишь намеком.

Но вместе с декоративностью исчезает былая напорная жизнерадостность Вс. Иванова. Колорит новых его вещей трагичнее и мрачнее. Его герои одержимы мощными, примитивными, трагическими страстями и чувствами. Любовь к женщине, любовь к земле и жизни — и тоска. Как в трагедиях Шекспира, страсти их «стоят на крови». Они их движут на преступление, на убийство, на гибель. Но, даже убив, они не могут дать себе и другим ясного ответа, почему они убили. Афонька из рассказа «Ночь», убивший старуху от огромной своей тоски, убеждается на суде, что он «людям понятного сказать ничего не может». Нет у геро-

ев Иванова слов — потому что их страсти мощны, но смутны.

«Тайное тайных» — основу и глубину чувств — вот что стремится изобразить Вс. Иванов. Крестьянин-красноармеец уходит из казармы, влекомый зовами земли, весеннего поля. Смокотинин, сын подрядчика, опускается и гибнет, захваченный ему же самому странной и непонятной любовью. В водоворот любви и тоски попадает и Афонька, и Мартын («Плодородие»). Любовь у Вс. Иванова стихийна, грозна и примитивна. Таковы и другие страсти, обуревающие его героев. Эти герои — те же люди, которых изображал Вс. Иванов и в первых своих произведениях. Но там его интересовали черты типические, этнографические, бытовые. Он давал хоть и внешне, но выпукло очерченные фигуры партизан, сибирских крестьян, комиссаров. Здесь его больше занимает внутреннее, «общечеловеческое», те чувства, которые общи человеку в различных жизненных условиях и которые сравнительно мало меняются с ходом истории.

Но область этих чувств довольно ограниченна — она близко подходит к тому, что называют «физиологическим». «Физиологическое» быстро исчерпывается. В этом для художника опасность. Конечно, «физиологическое», подсознательное, «первобытное» имеет такое же право на внимание художника, как и всякая другая область «внутреннего мира» человека. Здесь еще нет беды для писателя. Беда может быть только тогда, если он ограничится этим кругом страстей, замкнется в нем. На пути Вс. Иванова к человеку, к глубокой его психологической проработке, которая одна только даст возможность поставить его во весь рост, есть, несомненно, зигзаги и уклонения в сторону: они сказываются и в чересчур большом внимании к подсознательно-примитивному, и в мрачной окраске некоторых вещей. Читатель как бы бродит у него в полутьме. Он должен делать мелкие шаги, ощупывать стены и предметы, чтобы не споткнуться, он медленно и неуверенно продвигается вперед, где брезжит полусвет. И мы ждем, чтобы свет этот разгорелся сильнее, чтобы писатель поднялся из мрака «подземных» страстей. Нет в наше время худшей опасности, чем застрять на «физиологизме» и патологии. Дань им может быть оправдана лишь как «издержки производства», как необходимые в искусстве «накладные расходы» исканий и экспериментов. И мы хотим надеяться, что именно таков смысл «зигзагов» литературного пути Вс. Иванова, этого большого и чуткого художника.

1927

ИОСИФ УТКИН

Всего каких-нибудь два-три года, как появился этот молодой поэт на горизонте большой литературы, выплыв из мглы провинциальных кружков и изданий,— и вот он уже один из наиболее любимых авторов, вот уже его стихи заучиваются наизусть, повторяются молодежью, вот он уже занял прочное место в поэзии сегодняшнего дня, и мимо него не сможет пройти даже враждебно настроенный наблюдатель. Чем же объясняется такой стремительный успех? Как сумел двадцатилетний поэт сразу же добиться признания — нет, больше чем признания,— любви? Или иначе: какими свойствами дарования, какими особенностями творчества ответил он запросам читателя, требованиям современности — и что это были за запросы и требования?

Пожалуй, именно так, именно в этой последней формулировке и следует ставить вопрос. Во всяком большом литературном успехе дело заключается не только в таланте и индивидуальных достоинствах писателя, а — главным образом — в том, что его талант и достоинства своим направлением, своей окраской как-то совпадают с направлением и окраской общественных симпатий, настроений и вкусов. Читательская масса выносит на своем хребте лишь своего знаменоносца. Он может не целиком отвечать ее нуждам и желаниям, но его успех свидетельствует, что в каком-то решающем пункте стремления поэта и массы совпали. Где же эта точка совпадения у Уткина? При своем развертывании этот вопрос приводит сперва к другому: чего не хватало пролетарской поэзии предшествующих лет?

Не хватало лиризма — конкретного и индивидуально окрашенного, в котором «общее» было бы увязано с «личным», преломлено сквозь него. Если поэзия «космического» периода пролетлитературы отличалась абстрактностью тем, отвлеченностью «грандиозных» замыслов, где недостаток определенности возмещался избытком риторики, то второй период пролетарской поэзии, выразителем которого может служить Безыменский, характеризуется голым рационализмом, угловатостью обнаженной логики, схематизмом построения, выпиранием идеологического остова, аскетизмом красок. В ней было все ясно, как на ладони,— может быть, потому она и прискучила так скоро. По первым двум строчкам читатель уже приблизительно знал, что он встретит в середине и в конце. Эта поэзия не знала неожиданных поворотов, она строилась геометрически, по

прямой. Развертываясь как силлогизм, нередко напоминая рифмованную статью, она обращалась к логике читателя, а не к его чувству. Но от публицистики, в собственном смысле, она отличалась — к своей невыгоде — тем, что сложная логика борьбы в ней упрощалась и беднела. Ее острота достигалась за счет глубины, ее хлесткость — за счет убедительности. Читатель встречал в ней лишь то, что ему было уже хорошо известно, выраженное разве только немного более ярко, чем в газетной статье. Не убедительно, что она ему приелась. Стала ощущаться необходимость в какой-то иной, «теплой», эмоционально-насыщенной поэзии, где общественное было бы проведено через личное, в лирике, которая охватила бы широкий диапазон чувств и могла бы гораздо сильнее, чем прежде, затронуть читателя, действовать не только через логику, но и через эмоцию. Это чувствовал и читатель и поэт. Уже у Безыменского, у Жарова мы встречаем попытки произвести подобное соединение общего с личным, но они обычно не выходят из стадии заявлений, деклараций. Успех Уткина объясняется тем, что у него — одного из первых — такой синтез получил действительное осуществление, хотя и далеко не полное. Его лирика заговорила теплым, грудным голосом. Она сказала не все, что надо было сказать, она произнесла только первые слова, и порой ее интонации срывались или звучали тускло, а в движениях сквозила связанность. Но она все же произнесла их — и сама этому удивилась и украдкой посмотрела в зеркало, хорошо ли это вышло. И, когда убедилась, что хорошо, что поза молодости ей к лицу, в ее голосе появились уверенные и ласкающие ноты, она выпрямилась и откинула волосы назад.

Да, поэзия Уткина находит такой отклик не только потому, что она тепло окрашена и соединила общественные мотивы с личными, революционную страсть с любовью к женщине, но и потому, что это поэзия молодости, щедрой и «красивой», благородной и стремительной, сознающей свою привлекательность и слегка позирующей. Иосиф Уткин — юноша par excellence нашей литературы. Каждая литература имеет такого юношу. Иногда это Шиллер или Шелли. Другой раз — всего только Языков (и Языковых, конечно, больше, чем Шиллеров). Но, звучат ли в нем громы приближающихся революций или только играет легкая пена молодости и вина, всегда он среди других поэтов, равных ему по таланту и общественной значимости, пользуется особенной любовью и благосклонностью. Юноша par excellence кажется и поэтом par excellence.

О молодость,
Где бы я не был,
О юность,
Зимой и весной
Со мною —
Бубновое небо,
И плотская нежность —
Со мной!

Когда поэт говорит так, он непременно затронет у большинства слушателей какую-то «струну» и заставит ее звучать. Идеализация и пафос молодости не могут не найти благодарного отклика. Но, если вдуматься, странно, что эти стихи написал юноша. Перефразируя слова Тургенева: молодость, так же как и здоровье, не ощущается, когда она есть. Надо пережить ее, отойти на дистанцию, для того чтобы ее почувствовать как особое состояние. Юноша не думает о себе как о юноше. Уткин же как будто зараз и действующее лицо, и наблюдатель. Он словно видит себя со стороны или любуется собой. Здесь не только молодость, но и поза молодости. Это милая, привлекательная поза, в которой мало такого, что могло бы вызвать досаду или глухое раздражение, но все-таки поза.

Молодость и поза... Этим сказано еще немного. Какая молодость — вот что важно знать. Поэзия Уткина воздействует конечно же не юношеским началом, как абстрактностью, но тем конкретным содержанием, которым это начало наполнено, той формой, какую оно приняло под давлением эпохи, той окраской, что внесли в него общественные настроения. Возьмем образы уткинской лирики:

Над степью плодоносной
Закат всегда богат,
И бронзовые сосны
Пылают на закат.

И ночь эта будет богатой,
И я
Улыбнуться не прочь —
Уж бронзовый якорь заката
Бросает московская ночь.

Сквозь пышные годы мои
Прошли ароматные косы,
Как две золотые струи.

Пляшут кони. Льются трубы
Светлой медною водой.

И, как заря,
Пылали трубы,
Обняв веселых трубачей.

Как зелием полные чаши,
Шипят
И кипят
Тополя.

Кипят березы
Побеждающих надежд!

Нас сразу же поражает пристрастие поэта к ярким краскам и декоративной пышности. Золото, бронза, медь пылают, льются, торжествуют. Для своих пейзажей он выбирает преимущественно час заката, являющий наибольшее красочное великолепие. Его степи плодоносны, тополя кипят, как чаши, полные вином, кони пляшут, пламенеющие трубы обняли веселых трубачей. Его излюбленные эпитеты: богатый, пышный, плодоносный — эпитеты, выражающие жизненную полноту, изобилие, избыточность. Недаром же «кипят» его тополя и березы, словно не в силах удержать в себе поток бурлящей жизнерадостности, и не случайно явилось это сравнение с «полными чашами». Перед нами как будто человек, у которого глаза были долгое время закрыты или устремлены на одну цель и не видели ничего по сторонам, не замечали степи, закатов, деревьев, и который вдруг открыл глаза и оглянулся — и увидел всю красочность и великолепие окружающего мира. И то, к чему уже привыкли десятки и сотни поколений, встает перед ним в новом обаянии, кажется возникшим впервые, необычайным и чудесным.

Это не только сравнение. Красочную пышность лирики Уткина можно действительно понять лишь как следствие эпохи относительно мирного строительства, пришедшей на смену годам гражданской войны — с их вынужденным аскетизмом. Эти годы не знали — и не могли знать — любования пейзажем, поэтизации природы, вещей, женской красоты. И не только потому, что пафос борьбы — исключительный по своей целеустремленности — не давал места никаким другим чувствам, но и потому, что отсутствовала материальная основа для такого рода поэзии. Для того чтобы появился вкус к красочности и декоративности, для того чтобы золото, бронза и медь могли запылать в стихах Уткина и закипели бы там чаши, полные вином, нужны были известные материальные предпосылки. Нужно было, чтобы страна хоть немного выкарабкалась из нищеты и разорения, вызванных интервенцией, блокадой, голодом, четырьмя годами империалистической и четырьмя годами гражданской войн. Нужна была некоторая —

пусть и невысокая — степень благосостояния. И когда после окончания гражданской войны были сделаны первые шаги по пути строительства, искусство сразу же откликнулось на начавшееся экономическое возрождение страны волной поэтизации вещей. Больше всего она проявилась в живописи — быть может, потому, что живописи легче передать убедительность, несомненность и яркость вещного мира. В поэзии самое элементарное и непосредственное ее выражение мы находим у Сельвинского в оде о медном чайнике («Улялаевщина»): это, конечно, не гимн организованности (как следовало бы из замысла автора), а гимн нужным вещам, которых так долго не было.

Поэтизация вещей явилась наиболее естественным, но и наиболее примитивным ответом на начинающееся хозяйственное восстановление. Пред поэтом чудесной и удивительной предстала вещь, обыкновенная вещь, самым замечательным в которой было то, что она была необходима и в ней чувствовался недостаток. Вещный мир брался как материал для эстетического изображения, и в этом был уже заключен зародыш красочно-декоративного восприятия. Радость вещи скоро и незаметно переходила в любование вещью. Но радость вещи, хотя и раньше всего сказавшаяся, была только частью общей радости, жизненным проявлением, хотя бы и мелким, но ощущавшимся особенно остро в силу контраста и отвычки: радость каждому оттенку цвета, каждому предмету, который хотелось ощупать, каждой травинке, которую тянуло погладить. Да и склонность к быту, так широко проявившаяся в нашей литературе, склонность, нередко заводящая писателя в тупик мелкого бытовизма, не выросла ли она в значительной мере из тех же настроений? Но от этого любования конкретной предметностью, от этого упоенья непосредственно данным — один только шаг до богатой и красочной расцветки искусства, до громкой и утверждающей полноты мажора. Надо было лишь делу восстановления пойти несколько дальше, надо было, чтобы мы перестали, как дикари, изумляться вещам, боготворить их,— и вот голая радость вещи, которая может на первый взгляд показаться и необычайно разумной и «языческой» в своей простоте, а в действительности есть лишь следствие нищеты,— вот эта голая радость расцветает в пышность колорита, в нарядность и праздничность красок, в громкозвучие молодости, радость вещи — в радость жизни.

Она расцветает, конечно, не только в стихах Уткина. Есть поэты, яркость и многоцветность палитры которых

намного превосходит уткинскую. Таков, например, Сельвинский; его красочная пышность порой изумительна. Но ни у кого она не носит такого светлого, нарядного характера и не находится в такой гармонии со всем содержанием творчества, как у Уткина.

Его ритмика уравновешенна и спокойна. Он избегает резких перебоев, ритмических жесткостей, свободных и ломаных размеров — всего того, что было излюблено поэзией предшествующих лет. Большая часть его вещей написана правильным стихом — преимущественно ямбом или хореем [1] Даже когда он пользуется паузником и ритмическими перебоями, он старается делать так, чтобы его ритмическая схема возможно меньше отступала от схемы правильного стиха. Округлая линия господствует у него и здесь.

Можно себя спросить: что же означает это господство округлых линий? Почему поэт отбросил резкие и ломаные ритмы первых лет революции? Каков смысл его тяготения к красочной пышности, его вкуса к нарядности, его любования пейзажем? Не есть ли это начало духовного разоружения? Не исчезает ли понемногу из этой нарядной поэзии вместе с аскетизмом красок и революционная целеустремленность и, под ласковый и довольный рокот округленных и щеголеватых стихов, не скатывается ли она к «красивой» изысканности и эстетскому безразличию?

Если бы дело обстояло так, то успех Уткина являлся бы не чем иным, как торжеством мещанства. Задача решалась бы просто: за громкими заявлениями поэта мещанство уловило основное и нужное ей в его творчестве — нотки успокоенности и размягченности, явственный отпечаток дешевого эстетизма — и вынесло вперед своего знаменосца. Кое-кто так и полагает. Но подобные простые — до оторопи — решения подозрительны уже по первому впечатлению. Подозрителен самый способ аргументации. Так ли уж, действительно, связан революционный пафос с аскетизмом художественных средств? Есть ли переход к красочному богатству и даже декоративности непременно симптом замыкания в эстетский круг или разложения — и впрямь ли тяга к пейзажу, к природе, к миру красок и звучания так же опасна для искусства, как для карфагенской армии пребывание в Канце,— и вот уже теряют мужество и изнеживаются опутанные соблазнами солдаты Ганнибала и поэты революции? Почему изобилие

---

[1] 23 из 30 стихотворений, составляющих первую книгу.— *Примеч. А. Лежнева.*

форм, почему блеск и игра света должны оставаться чуждыми пролетарскому художнику и он обязан, как монах, пройти, опустив глаза долу, не глядя на женщин и цветы? И не следует ли, наоборот, поэзии рабочего класса вобрать в себя всю радость жизни, всю торжественность красок и разнообразие звучаний, которые дает окружающий мир? Нет ничего более чуждого ей по существу, чем аскетизм. Она должна быть и она будет проникнута радостью. Кто сказал, будто она может сохранить свой энтузиазм, лишь закрыв глаза на соблазны чувственного мира, благочестиво ослепнув? Нет, она раскроет их возможно шире, она шагнет навстречу блеску и радости, ветру и радуге. И на штурм она бросится с солнцем на знамени.

Один из горе-теоретиков футуризма [1] как-то заявил, что любовь к природе — последнее убежище идеализма. Этот глубокомысленный вздор, конечно, ни на чем не основан: с бо́льшим правом можно утверждать обратное, а именно, что любовь к природе, хорошо понятная и надлежаще направленная, является лучшим противоядием идеализму. Но мысль, высказанная нашим горе-теоретиком, хотя и несостоятельная сама по себе, очень характерна для известных литературных кругов. Людям, придерживающимся подобных взглядов, поэзия Уткина, с ее торжественным пейзажным обрамлением, с ее (о, ужас!) вкусом к декоративности, будет, разумеется, казаться эстетски-идеалистической, мещанской, отчетливым выражением буржуазного влияния на пролетарскую литературу.

Я вовсе не игнорирую опасностей, которые таит в себе эта любовь к пейзажу и склонность к декоративности. В нашей памяти еще слишком свежо соединение «чистой» лирики и стремления к подчеркнутой красочности с общественным индифферентизмом, эстетством и стилизаторством, совершившееся в поэзии парнасцев и символистов. Нет сомнения, что в какой-то точке здесь происходит переход количества в качество и красочность превращается в самоцельную игру цветовыми тембрами, а мир становится лишь суммой красочных воздействий. Конечно, искусство, для которого декоративность — все, искусство мертвое. Здесь начинается уже область стилизации. Но так же, как из того факта, что лирика особенно пышно расцветала в реакционные эпохи, превращаясь в «чистую», то есть лишенную общественных мотивов, не следует, что лирика — сама по себе зло, так и из обстоятельства, что

---

[1] Н. Горлов.— *Примеч. А. Лежнева.*

декоративный подход господствует в периоды упадка, когда он становится самоцелью и переходит в стилизаторство, не вытекает, что декоративность вредна в любой пропорции и в любом контексте. Опасность есть, но в потенции. В конце концов, все искусство стоит на таких опасностях, и если их избегать, то и искусства не будет.

Вопрос именно в контексте. Почему, спрашивают, Уткин перешел от ритмов поэзии первых лет революции к правильным классическим размерам? А кто доказал, что эти ритмы были адекватны революционной динамике? Так абстрактно рассуждая, нельзя ничего решить. Все зависит от содержания поэзии.

Други,
Это не годится!
Чуть волна на горизонте —
Вы сейчас
На квинту лица,
Весла — к черту
И — за зонтик...

Пусть волна
Поднимет лапу,
Пусть волна
По веслам стукнет —
Не смеяться и не плакать.
Песню!
Мужество!
И руки...

Стихотворение, откуда взяты эти строки, называется «Песня бодрости». Песня бодрости и действительно льется в поэзии Уткина широкой волной. Здесь есть что-то напоминающее Языкова. Недаром эпиграфом к «Первой книге стихов» взяты языковские стихи:

Смело, братья! Бурей полный,
Прям и крепок парус мой!

Они близки уткинским строкам и по настроению, и по образности. Но место неопределенной восторженности Языкова занимает у Уткина конкретный революционный пафос:

Все!
И нежность песнопенья —
Все!
И даже нежность тела —
Для железного цветенья,
Для единственного дела...

Здесь одушевление поэта подымается до энтузиазма. Но энтузиазм, порыв не очень характерны для лирики Уткина. Ей свойственна скорее уравновешенная и ясная бодрость, ровность тона, светлый мажор. Жизнь поэт ощущает радостно, во всех ее противоречиях:

Кормит жизнь
Мудреной смесью,
Пробуй все, ценитель тонкий.

«Грусть» и «сомнения» он не собирается «выкинуть из трюма» за борт. Они необходимы для жизненной гармонии.

Хорошо,
Что плачет скрипка.
Хо-ро-шо,
Что парень пляшет.

Не чересчур ли? Может быть, потому показалось поэту «хорошо», что, когда плачет скрипка, это гармонизированное страдание. А если б это было страдание обнаженное, неприкрашенное, не проведенное через идеализирующую среду искусства — нищета, болезни, увечья,— решился бы он повторить свои слова? Хорошо, когда плачет скрипка, но хорошо ли, когда плачет человек? Разве в том состоит настоящее мужество, чтобы наслаждаться мудреной смесью жизни в качестве «тонкого ценителя», знающего что

От горчицы
К мясу больше аппетита,—

и не следует ли попробовать изменить эту «мудреную», но довольно плохо составленную смесь, выбросив оттуда кое-какие составные части?

Впрочем, приведенные слова Уткина не следует понимать слишком буквально и видеть в них выражение определенной житейской философии. Что «мудреную смесь» надо изменить, поэт знает не хуже других: об этом свидетельствует революционный тон и содержание его стихов. Напомним, что строки о ценителе и горчице взяты из боевой «Песни о бодрости». Перед нами не идеализация страдания, еще менее гурмански-эстетское отношение к жизни как к сумме потенциальных наслаждений, выявить которые может лишь тонкий артист, находящий их и в радости, и в печали. Перед нами просто бодрое, молодое, светлое восприятие окружающего мира, не оставляющее места дисгармонии и страданию — разве только в смягчен-

ной, опоэтизированной форме. И хотя сам Уткин охотно говорит о необходимости включения в гамму чувств истинного поэта и грусти и сомненья, хотя он нередко выбирает темы трагические и «жестокие», все же он остается — даже в этих темах, даже в своих раздумьях поэтом радости, блеска, целостного мажора. В сущности, когда Уткин утверждает радость боли и в доказательство приводит плачущую скрипку, это доказывает только, что он по природе своей неспособен воспринимать и глубоко чувствовать дисгармонию. И стихи о тонком ценителе, звучащие в устах поэта-комсомольца так уайльдовски фальшиво, на деле являются лишь неловким — потому что неадекватным — выражением элементарной жизнерадостности.

Трагическое плохо удается Уткину. Он не находит для него надлежащих слов. Как будто против воли ему попадаются одни нарядные, веселые слова. Его «Барабанщик» не столько поэма об обреченности армий, идущих на гибель за чужое им дело, сколько манифестация молодости, жизненной избыточности, блеска:

Шел с улыбкой белозубой
Барабанщик молодой...

Пляшут кони,
Льются трубы
Светлой медною водой.

В такт коням,
Вздувая вены,
Трубачи гремят кадриль,
И ложатся хлопья пены
На порхающую пыль.

Такой же светлый, радостный характер носит и его любовная лирика. В ней нет ни сложности, ни трагизма, ни надломленности. Она ясна и немного торжественна:

Когда, собеседник небрежный,
К нам радость заскочит на миг,
Мы лучшие мысли и нежность
Сливаем в девический лик.

У нее теплый тон и есть непосредственность в выражении (хотя поэт и не прочь порассуждать, подекларировать на жаровский манер). Его «Свидание» начинается чуть ли не по-библейски торжественно («И ночь эта будет богатой»), автор делает широкий и эффектный театральный жест («Привет, замечательный вечер! Прощай, мой печальный порог!»), но уже скоро ямб становится юношески

стремительным, и стихотворение кончается картиной нисколько не торжественной, простой и спокойной, со штрихами добродушного юмора:

Над крышей садовника — дрема,
И дремлет садовник давно.
Сугробы пахучих черемух
Совсем завалили окно.

Я скромностью не обижен
И, встав на чужое крыльцо,
За снегом черемухи
Вижу
Смеющееся лицо.

(Но чуток холера-садовник,
Хоть видно и без труда,
Как дышит и мирно и ровно
Седая его борода.)

Пусть молодость — нараспашку.
Но даже и молодость — ждет.
Я жду.
По знакомству дворняжка
Меня в ожиданьи займет.

Я жду и теперь, как когда-то.
Но только прошу:
Не про-срочь.
Ты видишь —
Уж якорь заката
Бросает московская ночь!

Характер непосредственности и теплоты создается здесь как раз этими «необязательными» и полуюмористическими деталями о спящем садовнике и дворняжке; они сильнее всего заставляют верить автору и прощать ему и легкую рисовку молодостью, и срывы голоса. Может быть, даже именно эта поза или неожиданно прорвавшееся ругательство, которое на первый взгляд кажется неуместным, и хороши, так как подчеркивают юношески добродушный характер стихотворения. Лирика Уткина не является обнаженным до конца и до конца доведенным выражением внутренней жизни, как это мы встречаем у поэтов, раскрывающих себя без всякой оглядки на читателя, с предельной искренностью и глубиной [1]

Для этого в ней слишком много красочной пышности, торжественности (характерно смешанной с юношескими

[1] Например, у немецких романтиков, у Тютчева и Фета и т. д.— *Примеч. А. Лежнева.*

срывами голоса), декларативных заявлений, позы. Это не «интимная» лирика. Но в ней уже достигнута та степень непосредственности, окраски индивидуальными переживаниями, увязки между общим и личным, которая нужна для того, чтобы «затронуть», «захватить» читателя.

Личная лирика не оторвана у Уткина от комплекса его общественных чувств. Пафос любви сливается у него с пафосом революции:

И, может быть, в годы железа
И я быть железным сумел,
Что в лад боевой марсельезы
Мне девичий голос гремел.

Иногда поэт высказывается гораздо резче:

А тебе, как влага туче,
Красота дана природой.
На костер ее,
Чтоб лучше
Освещалася свобода!

Но не эти трубные звуки преобладают в его любовной лирике. Поэт недаром говорит о «нежности». Это слово слишком истрепано, но если под ним понимать не сюсюкающую размягченность, а теплое, внимательное, сердечное отношение к человеку, то такой нежности у Уткина действительно немало. Грубость органически чужда его поэзии. Потому-то и ощущаются как фальшь его «Стихи красивой женщине» [1] («живописная лахудра», «приподнимет гордо морду» и т. д.). Уткин здесь говорит явно не своим голосом. То, что у другого прозвучало бы убедительно и страстно, у него звучит лишь нарочито и натасканно-грубо. К чести поэта надо сказать, что он никогда больше не возвращается к этой чуждой ему манере. Его мягкая и внимательная человечность проявляется не только в любовной лирике. Ее мы видим в таких вещах, как «Песня о матери». Эти стихи были неправильно поняты. В них увидели выражение растерянности поэта, его перехода на точку зрения абстрактной гуманности, осуждающей всякое кровопролитие и убийство. Но когда поэт восклицает:

Ах, бедная мать!
Ах, добрая мать!
Кого нам любить?
Кого проклинать? —

[1] Подчеркиваю, что я имею в виду не идею стихотворения, а способ ее выражения. Отдельные строфы, однако, кажутся мне вполне удачными. Некоторые из них я цитировал выше.— *Примеч. А. Лежнева.*

то ведь не о своей растерянности, а о растерянности матери говорит он. Ведь это мать задает вопрос:

Скажи, человеком
На фронте ты был?

Для поэта этот вопрос давно решен: «Все — для железного цветения, для единственного дела». И если сын уходит опечаленный и «орден дрожит у него на груди», то потому, что он чувствует всю тяжесть внутреннего конфликта матери, в душе которой столкнулись требования абсолютной морали, опрокидываемой ударами революционной борьбы, и любовь к сыну. Человечность поэта и проявилась именно в том, что он не прошел мимо этого конфликта, легкомысленно отделавшись парой общих и дешевых фраз, а заставил читателя почувствовать его глубину и значительность. «Песня о матери» — одна из немногих вещей Уткина, где трагическое ему удалось.

Теперь мы можем разрешить вопрос, поставленный в начале статьи: каким требованиям и нуждам времени ответила (и отвечает) поэзия Уткина? Наша эпоха, эпоха строительства, совершающегося в относительно мирных условиях, требует углубленного подхода, углубленных методов работы во всех областях, в области искусства не меньше, чем в других. Если в обстановке гражданской войны искусство могло и должно было ограничиваться заостренной и упрощенной «агиткой», то теперь агитка явно уже не в состоянии удовлетворить читателя. Он требует искусства более убедительного и жизненно полного. В поэзии это будет означать переход от декларативной, абстрактной, декламационной «гражданской» лирики к лирике, где общее в достаточной мере окрашено личным. В поэзии Уткина такой синтез если и не осуществился целиком, то, по крайней мере, начал осуществляться. Она приобрела теплый тон, стала конкретной, в ней забила струя непосредственного лиризма. Вот первая причина ее успеха.

Наша эпоха строительства есть вместе с тем эпоха культурной революции. Она создает новую установку на человека. Ей нужен своеобразный культуртрегер-революционер. Полностью на это требование поэзия не ответила (да вряд ли в ее возможностях и ответить на него). Но до некоторой степени она сумела это сделать, показав в лирике Уткина отражение если не культуртрегера в настоящем

смысле слова, то характерного для эпохи культурной революции юношу, чуткого, человечного, лишенного бытовой грубости, но сохранившего полный заряд революционной бодрости [1] Вот вторая причина ее успеха.

Наше время — время экономического возрождения страны, поднявшейся из нищеты и разорения, время, когда особенно сильно почувствовалась радость вещей, обаяние чувственного, конкретного, осязаемого, яркого предметного мира. И поэзия Уткина с ее пышной красочностью, нарядностью и блеском и тут соответствовала повышению жизненного тонуса страны. Вот третья причина ее успеха.

Она счастливо соединила в себе мягкость с бодростью, декоративное богатство с лирической теплотой. Но ее действие еще намного усилилось тем, что это типично юношеская поэзия, с молодыми интонациями, со свежим, порой срывающимся голосом,— правда, и с довольно заметной рисовкой. Но даже и поза ей к лицу и, может быть, еще увеличивает ее привлекательность в глазах читателей.

Поэзия Уткина несомненно важный и положительный факт в эволюции пролетарской литературы. Она выражает собой определенный момент в развитии и самосознании современности. Отсюда ее «необходимость» и закономерность. Ее можно рассматривать как известное противоречие поэзии «военного коммунизма». Поскольку это противоречие проявляется в углублении художественного подхода, в отрицании голой декларативности, в большей эмоциональной теплоте и задушевности тона, в тяготении к ярким и светлым краскам, в борьбе против рационалистического аскетизма, его следует считать прогрессивным явлением. Но противоречия имеют свою логику, которая часто увлекает дальше, чем это нужно и чем хотят их выразители. Мы видели позерство Уткина. Пока еще оно довольно безобидно. Мы слышали его афоризмы относительно жизни, мудреную смесь которой надо пробовать, как пробуют тонкие ценители, зная, что после горчицы жаркое кажется еще вкуснее. Мы согласились, что эти слова еще нельзя понимать как выражение житейского эстетства à la Уайльд. И это было верно. В контексте его поэзии, на фоне ее общей крепкой целеустремленности они ощущались лишь как неловкая формулировка элементар-

---

[1] Я, разумеется, говорю здесь не о реальной личности Уткина, которой я не знаю и до которой читателю нет дела, а о той личности, какая нашла свое выражение в его стихах. Соответствия ее действительности я не касаюсь и не могу касаться.— *Примеч. А. Лежнева.*

ной жизнерадостности, молодого оптимизма. Но продолжите линии этих настроений несколько дальше, измените немного фон, переделайте количественные соотношения — и вы легко придете к поэзии довольства, успокоенности, самолюбования. Лирика Уткина как бы балансирует все время на ребре грани или идет по узкому краю обрыва. Она не срывается, шаг ее пока верен, но одна нога нет-нет да и поскользнется. Мы тогда говорим о «неловкости». И правильно. Но в «неловкостях» Уткина есть своя система.

Они не совсем случайны. Они связаны с основными свойствами поэзии Уткина (хотя и не обязательно из них вытекают). Они являются их оборотной стороной или гипертрофией. Каждый вид литературы имеет свою опасность. В лирике Уткина, этом антитезисе поэзии эпохи гражданской войны, этом выражении перехода к мирному строительству, такая опасность — в успокоенности.

Как рад я,
Что к мирным равнинам
Так выдержанно пронес
И мужество гражданина
И лирику женских волос.

Эти слова правильно характеризуют поэзию Уткина, взятую как целое. Но уже в них нас неприятно поражает привкус самодовольства. Надо ли было говорить с таким почтением о собственной выдержанности, благополучно пронесенной через тьму опасностей? Самодовольство близко соприкасается с довольством, с удовлетворенностью достигнутым, с успокоенностью на лаврах. Наклонность к этому у Уткина, несомненно, есть.

Мне за былую муку
Покой теперь хорош
(Простреленную руку
Сильнее бережешь.).

Это довольно выразительно. Но еще выразительнее другое стихотворение, характерно названное «Мудрость»:

И пусть — война.
Воинственным азартом
Не вспыхнем, нет, и сабли не возьмем.
Есть умный штаб.
Есть штаб, и в нем
Мы прокорпим над паутиной карты.

И ждем побед,
Но в том же мерном круге
(Победы ждем без ревностей глухих)

Не как лукавую любовницу жених,
Как муж — степенную и верную супругу.

Нам сдается, что автор спутал мудрость с благоразумием. Добродетель эта, может быть, очень почтенна, но в особой рекомендации не нуждается, так как и без того пользуется широким распространением. «Есть штаб, и в нем мы прокорпим над паутиной карты», то есть «мы» так «мудры», что меньше чем в штабе нам негде быть, а на фронт, очевидно, пойдут те, которые еще не успели проникнуться этой несложной и замечательной философией благоразумия, осеняющей человека после того, как он в молодости перебесился. Как, однако, здесь все заранее распределено! А вдруг не так, а вдруг придется «вспыхнуть воинственным азартом»? Революция ведь не замоскворецкая купчиха, и степенностью ее не возьмешь.

Я не собираюсь отождествлять Уткина с героем его стихотворения. Но характерна уже одна благожелательная поэтизация подобных настроений. Тощие, полуобывательские общие места автор всерьез называет «мудростью». Не слишком ли много чести?

Эта псевдомудрость внушает Уткину пустые и банальные афоризмы («в перчатках счастье не берут», «бросая хлеб, не прячут корку», «колдобый дуб на что велик, а в бурелом — соломке ровня» и т. д., хотя давно уже известно, что лошади едят овес и сено, а Волга впадает в Каспийское море), старчески невыразительные эпитеты («мудрые слова», «мудрое раздумье», «невозможно-мудрые дни»). Поэт как бы старается изуродовать старческими гримасами свое молодое лицо.

Но будем справедливы: это ему не удается. В общем контексте его поэзии нотки успокоенности и довольства достигнутым, черты эстетства пребывают всего лишь отдельными нотками, разрозненными чертами. Они теряются в потоке его лирики. Они говорят о реально существующей, но пока больше потенциальной опасности. Серьезной, но неизбежной. Взятая в целом, поэзия Уткина остается поэзией молодости, бодрости, боевого оптимизма.

Уткин не только лирик. Первую известность ему принесла «Повесть о рыжем Мотэле», юмористически заостренное изображение еврейского городка, затронутого революцией. Для многих Уткин и сейчас — главным образом или даже исключительно — автор «Мотэле». Остроу-

мие, живость антитез, упрощенность рисунка, четкого и выразительного, умелый ввод характерных бытовых выражений еврейского жаргона — все это делает «повесть» Уткина произведением ярким и интересным. Но надо сказать, что, если бы она была написана по-еврейски, она не привлекла бы такого внимания. Быт «гетто», быт местечка, жизнь городской улицы использованы в еврейской литературе уже давно и гораздо шире и глубже, чем у Уткина. Такой couleur locale, такая примитивная экзотика, как

По пятницам
Мотэле давнэл [1],
А по субботам
Ел фиш [2],—

там бы вовсе не звучали и показались бы наивными и дешевыми. Никого не могла бы тронуть и «старая еврейская мать», которая

Хорошо
Варила цимес
И хорошо
Рожала ребят.

Это все — там уже общие места, давно пройденный этап. Но в русской литературе это может звучать еще относительно ново. Тем более что сюда присоединяется и эффект ввода в поэтический язык чужой бытовой речи, едва ли не основной эффект повести, который, конечно, исчез бы, если б «Мотэле» был написан по-еврейски.

Но в «повести» дан не просто еврейский быт, а быт, разворошенный революцией, под ударами которой исчезает его специфичность. Вот второй основной «эффект» вещи. И здесь Уткин имел предшественников. Тему гибели еврейской «экзотики» в вихре революции затронул — несколькими годами раньше — Светлов в своих «Стихах о ребе». Влияние Светлова на Уткина не подлежит сомнению. Такие строки, как

И блуждает на грани новых дорог
Старый ребе в старой ермолке —

или

Старый ребе говорил о мире,
Профиль старческий до боли был знаком...
А теперь мой ребе спекулирует
На базаре прелым табаком,—

(Из «Стихов о ребе»)

---

[1] Молился.
[2] Ф и ш — рыба. (Сноска И. Уткина.— *Сост.*)

говорят ясно о том, что это влияние сказалось даже на наиболее характерном уткинском приеме, на заостренной афористической антитезе.

Но между светловскими «Стихами о ребе» и уткинским «Мотэле» — огромная разница. У Светлова гибель старого быта дана как гибель романтики, вспыхивающей в его стихах последней вспышкой. Он показывает ее обреченность, но дает — на минуту — почувствовать сумрачную поэзию ее умирающей тишины и печали:

Ребе ходит чуть слышно, как вздох,
Как живая боль синагоги.
Темен порог.
Тишина сторожит на пороге...
Смолкла свеча в позолоченной люстре,
И теперь ни одна не заглянет душа.
Тихо в большой синагоге.
И пусто.
Ша!

Совершенно иные краски, иной тон у Уткина:

В синагоге —
Шум и гам,
Гам и шум!
Все евреи по углам:
— «Ш-ша!..
— Ш-шу!»

Выступает
Рэб Абрум.
В синагоге
Гам и шум,
Гвалт!..
. . . . .
Рэб Абрум сказал:
— Бо-же мой! —
Евреи сказали:
— Беда! —
Рэб Абрум сказал:
— До-жи-ли! —
Евреи сказали:
— Да.

. . . . . .
А раввин сидел
И охал
Тихо, скромно,
А потом сказал:
— Пло-ха!

Здесь резкие линии, доведенные до шаржа, здесь иронически-насмешливое отношение к теснимому и разво-

рошенному старью, здесь вместо светловского дымчатого колорита — контрасты и столкновения красок. Разница сказывается уже в разном употреблении характерного восклицания «Ша!», которое у Светлова подчеркивает предгибельную печаль и тишину синагогальной романтики, а у Уткина почти базарную суету крикливых и смятенных страстей. Характер Уткина-поэта, активного, лишенного мечтательности, отнюдь не романтика, проявляется в его «повести» с особенной отчетливостью.

Ее несколько портит обычный грех автора: склонность к великолепным с виду, но пустым афоризмам. Чрезмерны и лирические нажимы. Бытовые детали иногда вызывают сомнение (по всем данным, изображен не Кишинев, как это значится у Уткина, а какой-нибудь маленький городишко, Мэд могло бы быть именем английской мисс, но не еврейской торговки и т. д.). Конструкция фразы и грамматические обороты иногда подозрительны. Можно ли сказать: «Слезы не в пользу глазу», «Жену не совсем утратил», «желаем золотые реки», «жаждем сахар»? Что значит:

Трудно сказать про омут,
А омут стоит у рта.

Здесь можно было бы еще сослаться (хотя с большой натяжкой) на стилизацию под жаргон. Но та же языковая неустойчивость проявляется иногда и в лирике Уткина. Нельзя «постичь плоды» и «побороть солому». Нельзя писать, что «фляги все — до дон» (от слова «дно»), что «никогда с одной улыбкой человек не станет нашим», нельзя лечить «выжег» вместо ожога и т. д. Эта неустойчивость свойственна, кстати сказать, также и Светлову. Она говорит о том, что оба поэта еще не вполне овладели словесным мастерством. Это существенный недостаток, но недостаток, свойственный молодости, который может быть вполне устранен в дальнейшей работе, по мере роста писателя.

Данных для роста у Уткина достаточно. Он один из немногих подлинных лириков, имеющихся сейчас в пролетарской литературе. Он идет не одинокой, извилистой тропой, а большой литературной дорогой. Он умеет подходить к основным темам современности, выражать ее характерные устремления. Мы видели, что на пути его таятся большие опасности. Добавим: и большие достижения.

«РАЗГРОМ» ФАДЕЕВА

I

Недавно вышедший роман Фадеева не стал «событием», но он привлек к себе пристальное внимание читателя и критики. С «Разгромом» автор впервые вышел на широкую литературную дорогу. К этой вещи и действительно следует приглядеться поближе.

Одно обстоятельство говорит уже в ее пользу. В противоположность большинству нынешних молодых писателей, торопящихся осчастливить мир поскорее, не теряя ни одной минуты, и выбрасывающих свои произведения в предельно короткий срок, Фадеев работал над «Разгромом» довольно долго и не спешил с изданием романа: отрывки из него появились еще в 1925 году, а ведь надо помнить, что эта книга небольшая.

Те, кто ожидали увидеть в «Разгроме» нечто монументальное, героический эпос или даже просто «широкое полотно», разочаруются. Ничего монументального здесь нет. Масштабы романа скромны — и не только количественно. «Сценическая площадка» его невелика и сдавлена. Автор урезал поле действия. Число персонажей ограничено. Масса действует сравнительно мало. Центр тяжести перенесен в психологию отдельных действующих лиц. Ударение именно на индивидуальной психологии, а не на массе и массовых сценах. Точно так же нельзя здесь найти и героической романтики. «Разгром» написан в очень трезвых, почти натуралистических тонах, без приподнятости и идеализации.

Все это говорится не как упрек, а для того только, чтобы точнее определить характер и границы фадеевского произведения, то, что в нем есть, и то, чего искать не следует. Значение и «смысл» «Разгрома» не в его мнимой монументальности или широте захвата, а в попытке подойти к своим героям изнутри, в попытке перейти к углубленному психологизму.

Кое-что нам может сказать здесь сравнение с Артемом Веселым. Артем Веселый изображает преимущественно массу или массового человека, который служит как бы алгебраическим знаком массы и обладает только резко выраженными, типическими массовыми чертами [1]. Он его

---

[1] Особенно отчетливо это проявляется в его последнем произведении: «Россия, кровью умытая».— *Примеч. А. Лежнева.*

показывает всегда извне — твердыми и характерными штрихами. Он никогда и не пытается изобразить душевное состояние своего героя. Не говорю — рефлектирующий, но просто думающий человек — не в его средствах или, во всяком случае, не в его художественных вкусах.

Фадеев не обладает огромным художественным темпераментом Артема Веселого. Он уступает ему и в мастерском владении словом, цветной и яркой русской речью, окрашенной всеми красками провинциальных говоров и профессиональных жаргонов. Уступает в оригинальности, в звучности дарования. Но оставим на время в стороне эту разницу в таланте и самобытности. Приглядимся, как разно подходят к людям оба писателя. Люди у Фадеева те же, что так охотно изображает Артем Веселый: партизанщина, «вольница». И в то же время кажется, что это совершенно иные, непохожие люди. У Артема Веселого человек весь — в действии. Движение — вихревое, захлестывающее — для него все. Динамика революционных дней преувеличена и доведена до максимальной степени. У Фадеева — с его реалистической трезвостью, чуждой романтического гиперболизма — уже самый темп гораздо медленнее. Его люди действенны, но действенность их не исключает сложной внутренней работы — и эту сложную внутреннюю работу Фадеев, главным образом, и показывает. Для Фадеева его герой — не просто алгебраический знак массы, но и личность. Люди те же у обоих, но взяты с разных точек зрения. И, хотя Артем Веселый и ярче и богаче Фадеева, мы верим Фадееву больше, потому что, показывая человека «изнутри», во всей его сложности (а часто и противоречивости), он ближе к правде, убедительнее, человечнее.

Литературная манера Артема Веселого сложилась, конечно, под определенными влияниями, но это уже *своя* манера, и в каждой написанной им строчке чувствуется яркая писательская индивидуальность. Этого нельзя сказать про Фадеева. Его индивидуальность еще только начинает складываться. Его психологизм явно идет от Толстого, до того явно, что роман отдает бесхитростным ученичеством. И все-таки путь, выбранный художественно менее сильным и самостоятельным Фадеевым, оказывается — в *данный* момент, в *данных* условиях — более целесообразным. За Артемом Веселым некому и некуда идти. Его своеобразный путь — путь индивидуальных достижений. Он не открывает широких перспектив. Он возвращается к исходной точке. Эта блестящая и яркая

манера быстро исчерпывает себя. В последних своих вещах Артем Веселый вынужден повторяться. «Россия, кровью умытая» — его лучшее произведение, но это, в сущности, лишь более совершенная вариация его первых мотивов. Чувствуется, что писатель здесь подошел к какому-то пределу, что в дальнейшем он должен будет приступить к изменению, к ломке своей отстоявшейся манеры (первые признаки чего наметились уже в «Стране родной»).

Путь Фадеева не им найден. Он — продолжение той большой дороги, которая давно была проложена писателями времени расцвета русской литературы. Это путь психологически углубленного реализма. Реалистическое искусство не может сейчас обойтись без «психологизма», дающего ему глубину, жизненную теплоту и убедительность. Он нужен особенно в данный момент как выход из поверхностного бытовизма, охватившего значительную часть современной литературы. Конечно, Фадеев не первый наметил этот выход. Но он провел в своем «Разгроме» «психологизм» на редкость последовательно и открыто. Вот в чем значение этой книги. Оно увеличивается еще тем, что подобная попытка вышла из среды пролетарской литературы, где бытовизм особенно силен.

II

Сюжет у Фадеева несложен и играет лишь роль цемента, связи между отдельными эпизодами. Основное, на что обращено внимание автора «Разгрома», это развертывание характеров.

Здесь — узел фадеевского творчества, где сплелись типические для него достоинства и недостатки, фокус, в котором пересеклись все лучи.

Среди действующих лиц романа не трудно выделить группу, которую можно назвать героической: Левинсон, Бакланов, Метелица, Дубов, Гончаренко. Эта группа, являющаяся литературно наиболее захватанной, использованной в бесчисленном количестве рассказов, повестей, баллад, поэм и т. д., изображена Фадеевым совсем не банально, с очень «показательным» своеобразием. Если бы свести это своеобразие к короткой формуле, его следовало бы обозначить как «очеловечивание героизма». Вместо «высокого и абстрактного героизма революционной одописи, вместо сверкающей романтики баллад — перед нами героизм, изображенный простыми чертами и простыми средствами, без приподнятости и какой бы то ни было позы,

вырастающий из почвы «будничных» чувств так же естественно, как трава растет из земли,— героизм, если угодно, «сниженный», но зато тем более близкий и тепло окрашенный.

«Очеловечивание» и снижение достигается каждый раз иными средствами. Возьмем Левинсона. Это — герой без кавычек, то есть характер, чрезвычайно трудный для реалистического изображения. На нем терпел неудачу не один писатель (получалась либо ходульная, либо схематическая фигура). Такой характер «удобен» только для баллад с их приподнятой романтикой: в них дается не человек, а лишь его силуэт, намеченный достаточно общими чертами. Но и то удобен до тех пор, пока баллада сохраняет свой подчеркнуто романтический колорит. Она начинает терпеть затруднения, как только приобретает полубытовую окраску. В забытом уже «Комбриге Иванове» Лелевича (послужившем темой и для кинокартины) выйти из затруднения автор пытался внесением мелких бытовых, юмористических черточек, которые должны были оживить порядочно-таки деревянную фигуру комбрига. Это очень распространенный, очень легкий и очень дешевый способ добиваться жизненности «положительных» типов. Дешевый потому, что эти мелкие юмористические черточки оказываются внешними по отношению к изображаемому характеру, не связанными с его сущностью, а «жизненность» — видимой, неподлинной.

Фадеев иногда тоже пользуется этим приемом, например в сценке, где Левинсон играет в городки: «Только что пробил маленький человечек в высоких ичигах и рыжей, длинным клином, бороде, похожий на гнома, каких рисуют в детских сказках, позорно промахнув все палки. Над ним смеялись. Человечек конфузливо улыбался, но так, что все видели, что ему нисколько не конфузно, а тоже очень весело». Но он и пользуется им реже, и сам прием не носит у него такого характера слащавости. «Очеловечивание» фигуры Левинсона достигнуто у Фадеева — в основном — иным способом: тем, что автор показывает, так сказать, механизм героичности.

Если мы попробуем проанализировать, почему героические образы кажутся часто ходульными, надуманными, неживыми, то мы увидим, что это происходит оттого, что героизм сплошь и рядом берется (и брался) как какая-то сверхобычная, почти не имеющая аналогии и корней в «будничных» чувствах, чуть ли не чудесно возникающая черта — так, как прежде рассматривалось вдохновение.

Вдохновение — не выдуманное понятие, а реальность, но, для того чтобы стать реальностью, оно должно получить рациональное (в противоположность прежнему полумистическому) толкование. Взятое в своем реальном смысле, оно означает сумму двух связанных друг с другом явлений: optimum'а внутренних условий для умственной работы и нервного подъема, сопровождающего эту работу. В таком понимании вдохновенье не заключает в себе уже ничего мистического и сверхъестественного и входит в общую цепь «психических» процессов. Героизм в литературе и кажется ходульным тогда, когда нет этого включения в общую цепь: он чужд, как все непонятное. Для того чтобы сделать его близким, непосредственно ощущаемым, надо свести его к простым элементам, раскрыть механизм его образования. Вот такое включение в общую цепь, вот такое обнажение механизма произвел Л. Толстой (в «Севастопольских рассказах», в «Войне и мире») по отношению к основному ядру героизма, к храбрости. Храбрость берется им не как нечто раз навсегда данное в готовом виде и сразу проявляющееся в необходимую минуту, но как нечто становящееся, постепенно возникающее, как результат повторных «раздражений». Его герои (например, Николай Ростов) «трусят», смущаются, растериваются в первом сражении. Только с течением времени, только после нескольких стычек приобретают они то уменье владеть собой в минуту опасности, ту «привычку» к ней (физиолог бы сказал: условный рефлекс), которая называется «храбростью». Толстой изображает как бы субъективную сторону того, что объективная наука изучает как рефлекс.

Сама храбрость у Толстого лишена утрированно-романтического характера. Это — не отсутствие страха (т. е. инстинкта самосохранения), а преодоление страха. Толстой показывает также, какую значительную роль в развитии и оформлении храбрости, героизма играет подражание старшим, более опытным (Петя и Николай Ростовы).

Фадеев в изображении Левинсона следует за Толстым. Вообще говоря, в «Разгроме» сказывается достаточно отчетливо не только влияние Толстого, но и прямое подражание ему. Но в данном случае (т. е. по отношению к раскрыванию «механизма» героичности) слова о подражательности были бы неуместны, как неуместно было бы обвинять в подражании Павлову молодого ученого, работающего по павловским методам.

Героизм, раскрываемый Фадеевым, иной, чем у толстовских персонажей, не только по социальной окраске, но

и по составным элементам. Он не сводится к проблеме храбрости. Здесь в гораздо большей степени — проблема руководства коллективом. Личная смелость, инициатива, уменье организовывать, разбираться в обстановке, настаивать на своем и т. д.— все это входит сюда отдельными слагающими элементами. Вслед за Толстым Фадеев отмечает большую роль в выработке этих необходимых качеств подражания (старшим, более опытным товарищам), постепенность их образования, значение привычки. Целый ряд сцен в «Разгроме» имеет целью показать, какими способами удается Левинсону импонировать отряду, ставить себя, свою волю *над* ним, сохраняя в то же время с отрядом живую товарищескую связь. Это очень трудная задача — и в действительности, и для художника. Фадеев справляется с ней большей частью хорошо — трезво, умно, отбрасывая случайные черты и отмечая характерное, типическое. Отношения между Левинсоном и данной группой партизан превращаются в отношения между отрядом и руководителем как таковым.

Раскрытие «механизма» руководительства можно назвать снижением героизма лишь условно — лишь по отношению к героизму, примитивно понимаемому, лубочно-батальному. Мы видим нередко Левинсона внутренне растерянным, но скрывающим свою растерянность под маской напускного спокойствия, которая должна удержать отряд от паники и внушить ему, что все это предвидено и ничего страшного здесь нет. Что ж, «снижает» это его в наших глазах? Нисколько. Трудно избежать временной дезориентировки в необычайно тяжелых условиях борьбы, а «притворство» (маска) в данном случае вполне целесообразно.

Такого рода сценами Левинсон не «снижается», а делается только более понятным (раскрываясь). Но Фадеев иногда прибегает в его обрисовке к приемам прямого «снижения». Почему Левинсон сделан физически слабым, лишенным «жизненной силы», рыжебородым «гномом»? По той же причине, по которой Толстой заставляет своего Кутузова находиться в вечно полусонном состоянии и засыпать на докладах. То есть для того, чтобы возможно дальше уйти от героического шаблона. Но у Толстого эти черты гораздо более гармонируют с общим обликом Кутузова, с его презрением к военной позе, к громким словам, с его небрежностью и ленью русского барина и т. д. В физической же слабости Левинсона, в его рыжебородом тщедушии, даже в его еврействе нет ничего «необходимого». Это

все черты случайные: так, Левинсон мог и не быть евреем; специфически еврейское в нем отсутствует. Иногда это стремление избегнуть шаблона и позы, сделать характер жизненным путем внесения мелких, негероических, смешных или отрицательных черт приводит к фальши. Так, несомненно фальшивым является тот эпизод, где Левинсон рассказывает похабные сказки: это не согласуется с тем его образом, какой дает автор на остальном протяжении книги, с образом человека большой душевной чистоты и скромности. Не согласуется особенно потому, что в характер Левинсона внесена Фадеевым небольшая доля сентиментально-романтического элемента (см., например, письмо жене, где «много было таких слов, о которых никто не мог бы подумать, что они знакомы Левинсону»).

Бакланов представляет собой в некотором роде alter ego Левинсона: не только в смысле их взаимоотношений в романе, но и в том смысле, что он как бы повторяет тот путь, который Левинсон уже прошел, и, таким образом, «воплощает» его первую фазу развития. Он подражает Левинсону, учится у него — и процесс революционной закалки, завершившийся у Левинсона, на нем показан в «становлении». Впрочем, как героическая натура он стоит, пожалуй, выше Левинсона. Его героизм «опрощен» посредством подчеркивания юношеских, даже ребяческих черт, манер, физических особенностей (манера умываться, поливая голову из ладошки, или есть молоко с накрошенным хлебом из чашки, добродушная возня при борьбе с Левинсоном, усиленное подражание последнему и т. д.). В этом подчеркивании, быть может, явственнее всего проявилась ученическая зависимость Фадеева от Толстого (Петя Ростов).

III

До сих пор мы рассматривали «героические» фигуры Фадеева в разрезе их «героичности». Мы увидели, что писателю удалось сделать жизненными такие «положительные» типы, которые чаще всего получаются ходульными и надуманными. Мы установили, что это произошло оттого, что автор подошел к своим героям с методом детального психологического анализа, обнажения механизма и развития склонностей, привычек, рефлексов. Мы отметили также, что, применяя этот метод, Фадеев отправлялся непосредственно от Л. Толстого, ученическая зависимость от которого нередко доходит у него до откровенно-

го подражания. Теперь законен будет вопрос: что же представляют собой фадеевские «герои» в разрезе *классовом*?

Но беда в том, что Фадеев дал слишком мало материала для ответа на этот вопрос. Ни в Левинсоне, ни в Бакланове эти черты не подчеркнуты достаточно резко. Правда, о Бакланове кое-что на этот счет можно заключить из разговора с Мечиком о значении образования. Но это недостаточно, как недостаточно указаний на его революционную целеустремленность. И тяга к знанию, и революционная целеустремленность могут быть свойственны — в известные моменты — представителям разных классов: скажем, и рабочему и крестьянину. В образе Бакланова нет отпечатка социальных условий, в которых он вырос и которые должны были определить его характер и мироощущение. Он выступает перед нами как революционер «вообще», с достаточно индивидуальной, но не социальной конкретностью.

Несколько конкретнее Левинсон. Автор дает несколько беглых сведений о среде, где он вырос, о его семье, бедной мещанской еврейской семье. Но, во-первых, Фадеев, очевидно, сам плохо знает эту среду и потому предпочитает на ней не останавливаться (то же, что он о ней сообщает,— на границе еврейского анекдота: «Отец всю жизнь хотел разбогатеть, но боялся мышей и скверно играл на скрипке»), а во-вторых, Левинсон рано оторвался от своей среды, потерял те особенности, которые она ему сообщила, не приобретя прочного отпечатка других социальных условий. В нем есть известная социально-бытовая абстрактность, свойственная нередко интеллигенту-революционеру. Порой он слегка напоминает кой-кого из персонажей Либединского (например, Миндлова из «Комиссаров»). Можно даже полагать, что первоначально Левинсон и был задуман как характер, аналогичный Миндлову, как аскет и мученик идеи, сгорающий на костре революционного долга, но хранящий в душе много большой, почти романтической нежности (и тогда подчеркивание его физической слабости, постоянного утомления и т. д., а с другой стороны — наличие в нем кое-каких сентиментально-романтических черточек перестают быть случайными и получают объяснение). Но, очевидно, автор скоро и сам увидел надуманность и книжность подобного образа и поспешил «оживить» его — во-первых, путем сугубо трезвого аналитико-психологического подхода; во-вторых, внесением ряда «снижающих» — иногда смешных, иногда и отрица-

тельных — черт. Отсюда получилась известная противоречивость фигуры Левинсона (например, такая «фальшивая» деталь, как рассказывание похабных сказок).

Действительно конкретные социально-бытовые типы мы можем встретить у Фадеева *вне* группы «героических» характеров. Таковы Морозка, Мечик, Варя. Образом Морозки Фадеев приближается к своему антиподу, Артему Веселому. Морозка так же «массовиден», как и герои Артема Веселого, то есть он почти весь слагается из безлично-массовых черт. Но, в то время как у Артема Веселого отдельные персонажи кажутся лишь масками массы, Морозка все же производит впечатление индивидуальности, даже довольно сложной. Это обусловливается разницей художественных методов обоих писателей. Подход «изнутри», то есть аналитико-психологический, позволяет Фадееву углубить тот как будто элементарный образ, который с такой выпуклой четкостью вырисовывается в произведениях Артема Веселого.

Черты бытовые, безлично-массовые проявляются в Морозке с первых же его шагов в романе — и вначале все больше отрицательные: неуважение к женщине, нелюбовь к «инородцу» (мысли о «жидах» при разговоре с Левинсоном), бытовая распущенность, озорство. Но постепенно его «массовость» открывается нам и другой своей стороной: Морозка тесно связан с коллективом, с дружной и привычной товарищеской средой,— и нормальным, «настоящим» человеком он чувствует себя только в этой среде, занимая в ней пусть и не очень видное, но определенное место. Связь с коллективом у этого сучанского шахтера «в крови», и он не задумывается пожертвовать собой, когда это нужно в интересах целого. Но в то же время он не обладает достаточной устойчивостью: выпадая из обычной среды, теряя хотя бы на короткий срок тесную связь с ней, он легко и скоро опускается.

Обостренное, хотя и не всегда ясно осознанное, классовое чутье, тесная спайка с коллективом — это в Морозке от пролетария. Но его неустойчивость, темнота, ряд бытовых навыков делают его представителем наиболее отсталых слоев рабочего класса, еще не порвавших с крестьянством и соприкасающихся с люмпен-пролетариатом. Интересно отметить, что передового рабочего Фадеев в «Разгроме» так и не дал. Ступенью выше, чем Морозка, Дубов, но он не развернут и остается эпизодической, второстепенной фигурой.

Мечик — один из центральных характеров «Разгрома».

Он является как бы антитезой партизана из «низов»: Морозки, Бакланова, Дубова. Задание автора видно явственно: он хочет дать типичного интеллигента, не впадая в преувеличение, но и не щадя его. Причем основное задание — не щадить, а боязнь преувеличения — явление вторичное, вызванное желанием соблюсти известную меру художественной объективности. Многое в образе Мечика удалось Фадееву превосходно. Но в целом он испорчен двойственностью задания (которая чувствуется — в смягченном виде — и в Левинсоне). Характер Мечика не выдержан. Каким образом идеалистически настроенный юноша, добровольно отправляющийся к партизанам, тяжело раненный в бою, превращается к концу романа в жалкого труса и предателя, автором не показано — или если показано, то с недостаточной убедительностью. Тон Фадеева по отношению к Мечику неустойчив. Подходя к нему «изнутри», он принужден — хоть иногда — смотреть его глазами и обнаруживать закономерность и известную оправданность его чувств и поступков. Тут его отношение не лишено и — по существу подхода не может быть лишено — некоторого элемента симпатии (как следствие «вчувствования»). Но в то же время он уже с самого начала (пользуясь тем, что он «проводит» Мечика сквозь восприятие Морозки) тщательно выпячивает вперед такие подробности, которые сами по себе, пожалуй, и безобидны, но должны уронить Мечика, скомпрометировать его в глазах читателя (так подчеркнуты страх его за жизнь, чрезмерная чувствительность и т. д. в сцене, где его подбирает Морозка). Либединский где-то правильно отмечает, что Толстой остерегался подходить «изнутри» к тем типам, которые он хотел представить как отрицательные (например, к Бергам). И это понятно: иначе неизбежна двойственность. Мечик, несомненно, играет роль отрицательного типа: осуждение его автор произносит устами Левинсона. Это — беспочвенный, рыхлый, никудышный интеллигент, лишний и мелкий человечек. Для того чтобы выполнить свой замысел с наибольшей убедительностью, Фадеев должен был бы подойти к Мечику извне. Нельзя сатирическое по существу задание выполнять при помощи приемов, основанных на вчувствовании. В результате читатель не очень-то верит Левинсону, когда тот выносит свой жестокий приговор Мечику, и автору, когда он заставляет Мечика превратиться в мерзавца и шкурника.

Повторяем: многое в образе Мечика автору удалось чрезвычайно — и особенно именно социально-бытовая сто-

рона его характера. Можно даже сказать, что Мечик является «узловой» фигурой «Разгрома». Но узловой в том смысле, что в ней сплетаются типические достоинства и недостатки Фадеева. А из последних противоречивость задания и неустойчивость тона — самые крупные.

Стилистически Фадеев идет от Толстого в такой же мере, как и в обрисовке характеров. Почти любая его фраза сразу обнаруживает толстовскую конструкцию. «Все те запутанные, надоедливые мысли, которые впервые родились в нем, когда он жарким июльским днем возвращался из госпиталя и кудрявые косари любовались его уверенной кавалерийской посадкой,— те мысли, которые с особенной силой овладели им, когда он ехал по опустевшему полю после ссоры с Мечиком, и одинокая бесприютная ворона сидела на покривившемся стогу,— все эти мысли приобрели теперь небывалую мучительную яркость и остроту». Эта выдержка напоминает Толстого не только стилистически. Она почти повторяет известное место из «Войны и мира», где Андрей Болконский проезжает мимо дуба — в первый раз оголенного среди молодой зелени, другой раз покрытого листьями — и связывает свои мысли с этим образом старого дерева. Здесь — тот же параллелизм внутреннего состояния и природы, правда, проведенный не с такой последовательностью и соответствием, как у Толстого.

Такой явственный отпечаток чужого влияния говорит о том, что Фадеев — писатель, еще не сложившийся. Как ни хороша толстовская школа, но и ее надо «преодолеть». А Фадеев ее пока не преодолел.

Но он показал, что у него есть талант, с силой пробивающийся сквозь подражательность, и умение работать над собой. Он создал ряд типов, в которых под оболочкой толстовской формы — новое содержание и немалая широта обобщения. Он с успехом применил толстовский аналитический психологизм к художественной переработке современности. В этом — значение «Разгрома».

И. БАБЕЛЬ

Скупой и осторожный мастер, выдерживающий годами, как вино в подвалах, свои новеллы под спудом, Бабель краток, насыщен, ясен и разителен. Он не похож ни на кого из своих современников. Когда появились первые его рассказы, они поразили неожиданностью своего тембра, своей контрастностью общему тону литературы. Их архитектоническая простота, однопланность, замкнутость в себе, четкость фразы казались парадоксальными в то время многопланной и шаткой конструкции, господства орнаментальности. Бабель не был похож ни на кого из современников. Но прошел недолгий срок — и современники начинают понемногу походить на Бабеля. Его влияние на литературу становится все более явным. Его можно проследить не только у начинающих писателей. Оно сказывается даже на таких законченных мастерах, как Вс. Иванов, «Смерть Сапеги» которого звучит совсем по-бабелевски. Вино бабелевских рассказов действует крепко и неотразимо.

Контрастность, почти чужеродность Бабеля зависела отчасти от того, что литературные его истоки иные, чем у большинства современных писателей. Там — Лесков, Ремизов, Замятин, Андрей Белый. Здесь — французы: Флобер, Анатоль Франс, Мопассан. Конечно, и Бабель не ушел от лесковского влияния. Об этом свидетельствуют его установка на сказ («Исусов грех»). Но французы решительно перевешивают. «Черный плащ торжественно висел на этом неумолимом теле, отвратительно худом. Капли крови блистали в круглых застежках плаща. Голова Иоанна была косо срезана с ободранной шеи. Она лежала на глиняном блюде, крепко взятом большими и желтыми пальцами воина». Здесь явственно слышится мелодия французской фразы, торжественной и красочной фразы Флобера. Она сохраняется так, как это бывает в переводах средней руки. Бабель берет эту «переводность», этот недостаток как прием, как принцип, достигая при ее помощи неожиданных эффектов пышности и декоративного великолепия.

Другим стилистическим истоком Бабеля является тот русско-еврейский, одесский жаргон, которые введен в литературу еще Юшкевичем. Во владении им Бабель проявил несравненно больше вкуса и меры, чем Юшкевич, у которого жаргон этот обладал этнографической и анекдотической, но не художественной ценностью.

Стилистическое своеобразие Бабеля создается комбинацией русского народного сказа — красноармейского, в который вкраплены иностранные слова газет и воззваний, политические термины и т. д., часто употребленные не к месту и не в своем действительном значении; казачьего — с его песенными интонациями и оборотами; «бытового» («Исусов грех») — комбинацией русского сказа с одесским жаргоном и красочной пышностью флоберовской фразы. Красноармейский сказ, язык армий гражданской войны, воспроизведен Бабелем с силой и колоритностью, не имеющими себе равных. Здесь он исключительно оригинален и самобытен. В сущности, немногим менее только самобытен он и в обработке русско-еврейской речи Одессы, хотя она и не введена им первым. Даже и третий компонент его стиля — «переводная» торжественность, идущая от французов,— вовсе не является простым результатом литературного влияния. То, что было как будто чуждо духу русской прозы и что ощущалось как недостаток переводчика, взято Бабелем как принцип конструкции, сделано с «достоинством». Прием употреблен целесообразно и воспринимается как новый.

Для Бабеля характерен маленький рассказ в три-четыре страницы. Он никогда не строится по бытовой схеме. В его основе лежит не ежедневный будничный факт, а почти всегда нечто исключительное: беспримерная жестокость, необычайный романтизм, парадоксальный излом отношений. И этому исключительному, чаще всего жестокому, факту противопоставлена декоративная пышность описания. Писавших о Бабеле остановило прежде всего именно это обстоятельство. Отсюда — выводы о парадоксальности писателя, о его пристрастии к пряной остроте, к красному словцу, о его цинизме. Это неверно. Бабель — не циник. Наоборот. Это человек, уязвленный жестокостью. Он изображает ее так часто потому, что она поразила его на всю жизнь. Бабель знает, что жестокость бывает иногда неизбежна, необходима, а значит, и оправданна. Он такой ее и показывает в ряде рассказов «Конармии» (например, «Соль»). Но он не может принять это оправдание всем сердцем. И еще раз, и еще раз он возвращается к теме жестокости, останавливаясь, как его же Гедали, в горестном недоумении перед ужасной силой ненависти и злобы. «Я час его топтал или более часу, и за это время я жизнь сполна узнал. Стрельбой — я так выскажу — от человека только отделаться можно, стрельба — это ему помилование, а себе гнусная легкость, стрельбой до души не дой-

дешь, где она у человека есть и как она показывается. Но я, бывает, себя не жалею, я, бывает, врага час топчу или более часа, мне желательно жизнь узнать, какая она у нас есть».

Не болезненное пристрастие к отвратительным и острым сценам движет Бабелем, а внутренняя израненность человека, увидевшего и перенесшего в жизни слишком много жестокого. Ведь автор «Конармии» пережил ребенком ужасный еврейский погром: убийство дедушки Шойла, и раздавленного на щеке голубя, и судороги нервного потрясения. Об этом он рассказал в «Истории голубятни» и в «Первой любви».

Один из критиков-эмигрантов сравнил Бабеля с андреевским Элеазаром, взгляд которого мертвил все, на что он падал. Доля истины здесь есть. Но только доля. Слова Бабеля о жизни, представляющейся ему цветущим лугом, на котором — женщины и кони, не звучат вовсе издевательством. У Бабеля действительно большая любовь ко всему яркому, романтическому, цветущему. И пышность его описаний не служит только для целей контраста, но является и выражением этой любви, этого романтизма. Чистое выражение его мы находим в «Одесских рассказах». «Король» Беня Крик и его сподвижники пленили писателя яркими красками своей жизни, «молдаванским» своим рыцарством, наивным своим великолепием и декоративностью. Пленили как художественный материал. Конечно, нельзя это увлечение художника брать на все 100 %. В нем сквозит и заметная ирония. Но все-таки основное в «Одесских рассказах» — это светлый фон, эпическая полнокровность, которая кажется особенно удивительной, когда мы вспоминаем, что, в сущности, Бабель здесь взял почти ту же самую среду, что и Юшкевич. Еврейскому быту — бескрасочному, сухому, абстрактному двойной абстрактностью — города и гетто — Бабель сумел придать эпическую полноту и пышность. Он это делает рядом деталей, вносящих в быт недостающие ему краски, привольность, глубину («Новобрачные прожили три месяца в тучной Бессарабии, среди винограда, обильной пищи и любовного пота»). Он не выдумывает эти подробности. Он лишь отыскивает их, показывает неизвестные, как будто «нетипичные», уголки еврейского быта, города, жизни, изображает их под неожиданным углом зрения. Он первый выходит за пределы еврейского анекдота.

ИЗ СТАТЬИ «ТВОРЧЕСТВО М. ГОРЬКОГО»

Горький не принадлежит к числу тех художников слова, которые должны были годами и даже десятилетиями пробиваться к медленной и трудной известности (а это едва ли не самая типичная судьба писателей из «низов»). В противоположность их жизненному пути, тяжелому, полному невзгод и превратностей, литературный путь Горького эффектен и стремителен. Первый рассказ его был напечатан в 1892 году, а к концу 90-х годов он уже один из самых популярных писателей России. История его литературного «возвышения» необычайна по своей быстроте и легкости. Аналогию ей мы найдем разве только в судьбе Леонида Андреева. Вслед за всероссийской известностью вскоре приходит к Горькому и мировая. Огромный успех «На дне» (в особенности на германских сценах) делает его имя близким десяткам тысяч зрителей. Его произведения переводятся на большинство европейских языков. И когда Горький был в 1905 году арестован, интеллигенция Запада ответила на это широкой волной протестов (что поставило царское правительство в неудобное положение и послужило одной из причин скорого освобождения Алексея Максимовича).

Чем же был вызван такой исключительный успех произведений Горького? Он объясняется не только их художественными достоинствами, но — и главным образом — тем новым содержанием, тем новым духом, который они внесли в литературу. Литература того времени не знала сильных страстей и ярких красок. Ее типичным представителем был Чехов — со своими «хмурыми людьми» и «скучными историями». Воля к борьбе, общественный пафос сильно выветрились в ней — особенно по сравнению с подъемными 60-ми и 70-ми годами. Самое большое, до чего мог дойти чеховский герой, это — дым мечтаний о прекрасной жизни, которая наступит через 200—300 лет, когда мы «увидим небо в алмазах» и т. д. И если рядом с Чеховым стоял писатель гораздо большего волевого и эмоционального заряда, как Л.Толстой, то ведь вся энергия его была направлена на проповедь бездейственной, аскетической философии: «царство божие внутри нас», «не противься злу». И если Короленко продолжал твердить, что ночь не безысходна, что впереди все-таки огни, он не мог изменить общего унылого тона литера-

туры: для этого нужен был голос более мощный и резкий. Радикальное народничество выцвело, слиняло, и негромкие призывы его последышей не обладали уже достаточной убедительностью и силой.

Такой характер литературы был следствием общей реакции, охватившей Россию после разгрома народовольчества. Но 90-е годы приносят уже известное оживление. Бурное развитие капитализма выдвигает вперед пролетариат и создает тем самым прочную основу для революционного движения. Появляется та массовая сила, которой не хватало народовольцам. Быстрый темп экономического развития изменяет понемногу застойный характер общественной жизни. И успех Горького объясняется тем, что он первый выразил в художественной форме новые настроения протеста, бунтарства — правда, не всегда определенного и продуманного до конца,— просыпающейся воли к борьбе.

На фоне чеховской литературы произведения Горького звучали особенно пленительно и мужественно. Вместо бесцветных обывателей, вместо вялых и надломленных интеллигентов, вместо опускающихся, засасываемых средой людей читатель увидел полуромантических героев с сильными и картинными страстями, волей, удалью, размахом, не только не избегающих борьбы, но ищущих столкновений. И, что всего удивительнее, этих героев художник нашел там, где вряд ли кому вздумалось бы их искать: на «дне жизни», среди городских «отбросов», босяков, люмпен-пролетариев. Это одно уже делало рассказы Горького «странными», вызывающими. Горький как бы давал ими пощечину благообразному мещанству, ставя презираемых обитателей ночлежек выше — и много выше — устроившего свою судьбу и живущего по закону обывателя, хотя бы это и был обыватель-интеллигент, считающий себя солью земли.

Но если кое-кого такое превознесение «босячества» и оттолкнуло и шокировало, то основная масса читателей — особенно молодежь — им нимало не смутилась. Для нее герои Горького были (как и для автора) не босяками прежде всего, а людьми, бунтующими против затхлого уклада жизни, непримиримо враждебными ко всякому мещанству, исполненными гордой независимости и духа протеста. И если горьковские босяки и не совсем отвечали действительности, то в этом большой беды не видели: в них было кое-что поважнее бытовой точности.

Но, конечно, герои Горького были романтичны и часто

выступали на романтически разукрашенном фоне, озаренные бенгальским огнем. Горький иногда и вовсе бросает действительность и откровенно переходит к легенде и сказке. Но ему нужна не фантастика сама по себе. Она лишь средство для того, чтобы ярче и выпуклее оттенить ненависть к убогой и ограниченной, вялой и бескрылой обывательщине, которой недоступны взлет, подвиг, смелое действие:

А вы на земле проживете,
Как черви слепые живут —
И сказки о вас не расскажут,
И песни о вас не споют.

Горьковская романтика — это поиски смелого, цельного, большого человека. Он его создает, идеализируя босяка, а если совсем не находит материала в действительности, прибегает к «вымыслу». Горький вообще не боится «вымысла», «лжи» — и мы даже можем найти у него прямую ее апологию: в словах странника Луки, в стихах, которые декламирует Актер («На дне»). Правда, эта апология относится уже к более позднему периоду творчества и имеет несколько иной смысл и окраску:

Если к правде святой
Мир дороги найти не сумеет,
Честь безумцу, который навеет
Человечеству сон золотой.

Но для раннего Горького характерна не эта — в основе пессимистическая — философия, а та, что — коротко и ударно — выражена в словах «Песни о Соколе»:

Безумство храбрых —
Вот мудрость жизни.

Герои Горького — бунтари, но бунтари-одиночки. Их бунт часто сбивается на противопоставление личности целому. Индивидуалистический привкус в творчестве Горького этой полосы несомненен. Не без основания говорили тогда о близости его к сверхиндивидуализму Ницше. Босяки Горького — «личники» прежде всего. И если их неопределенный противомещанский бунт сыграл свою положительную роль в деле пробуждения и революционизирования умов, то это благодаря тому, что общественные условия выдвигали вперед в творчестве Горького не индивидуалистическое его начало, а начало «протестантское»,

оппозиционное. Смелость, боевой дух, отвращение к спокойствию растительного существования — вот что действовало в художественной «проповеди» автора «Челкаша». Конечно, как правило политической стратегии «безумство храбрых» вряд ли всегда целесообразно. Но, противопоставленное ограниченной и трусливой практике мелких дел, оно получало свой общественный смысл. Оно говорило о переходе от десятилетий реакции с их земско-либеральным крохоборчеством к эпохе больших социально-политических конфликтов. Недаром ведь одновременно с «Песней о Соколе» была написана Горьким «Песнь о Буревестнике», это предчувствие надвигающейся революции и уверенность в ее победе:

Пусть сильнее грянет буря!

По мере того как оживляется общественная жизнь страны, как развертывается рабочее движение, в творчестве Горького, все более смыкающегося с этим движением, начинают ослабевать отвлеченно-романтические элементы, оно становится реалистичнее и общественно определеннее. В «Фоме Гордееве» он дает изображение приобретающей и растущей буржуазии (Маякин), показывая, таким образом, социальную анатомию общества. «Мещане» означают еще более резкое подчеркивание социально-политических моментов⟨...⟩

⟨...⟩Этот период реалистический по преимуществу, но с сильнейшей примесью публицистики. Еще прежде, в первые годы, творчество Горького являлось своеобразной проповедью в художественной форме. В его произведениях всегда было сильно учительское, «головное» начало: недаром в них столько рассуждений, афоризмов (Л. Толстой иронически говорил, что у Горького «в каждом рассказе какой-то вселенский собор умников»). Но теперь это начало настолько усиливается, что выходит из берегов художественной формы и придает иногда произведениям Горького характер обнаженной публицистики (таковы его памфлеты вроде: «Прекрасная Франция», его очерки американской жизни).

Всю эту полосу творчества Горького можно разделить на несколько частей. В первой — о которой я уже упоминал и которая еще хронологически переплетается с его ранним романтизмом — Горький сначала дает несколько широких полотен, показывает русскую буржуазию в ее обнаженно-приобретательском образе, европеизирующую-

ся, но еще достаточно азиатскую («Фома Гордеев», «Трое»), а затем переходит к вопросу об общественной ценности интеллигенции, который ставит и решает в нескольких, написанных одна за другой драмах. «Эти драмы разбиваются на две группы. И в той и в другой изображается интеллигенция, далекая от социальной борьбы, забывшая и предавшая своих детей из рядов мелких товаропроизводителей, но в одних драмах автор рисует интеллигенцию, которая все же стремится к каким-то духовным ценностям — науке, искусству (например, Протасов из «Детей солнца»); в других — изображены те, кто целиком тянется за дешевеньким мещанским благополучием. Это — «Дачники», «Мещане». Горький приходит к выводу, что как те, так и другие — с духовными ценностями и без них — одинаково омерзительны и отвратительны» (Ив. Теодорович).

Развенчание интеллигенции, разочарование в ее силах и общественной ценности еще более приближают Горького к пролетариату. В следующем отрезке своей литературной деятельности Горький выявляет себя как изобразитель борьбы рабочего класса, как зачинатель пролетарской литературы. В 1906 году появляются его «Враги», в 1907 году — «Мать». Реалистические по своему художественному методу, эти произведения — и в особенности «Мать» — в такой же степени исполнены публицистики, как и первые пьесы, как американские очерки. Ее чрезмерность, выпирающая из художественной ткани, вызывала справедливые нарекания со многих сторон (в том числе и со сторон Плеханова, писавшего по поводу романа «Мать»: «Очень плохую услугу оказывают ему (Горькому) люди, побуждающие его выступать в роли мыслителя и проповедника; он не создан для таких ролей»). Отмечались и другие недостатки — например, то, что героиня горьковского романа вступает в рабочее движение не столько в силу того, что в ней пробудилось и выросло революционное сознание, сколько в силу материнской любви, любви к сыну-борцу,— и до конца остается гораздо больше матерью, чем революционеркой, а этим ослабляется острота и действенность романа. Но все же надо указать, что, несмотря на эти недостатки, «Мать» встретила очень хороший прием у рабочего читателя не только России, но и Европы, и даже Америки и продолжает до сих пор пользоваться большим успехом. По данным наших библиотек, «Мать» сейчас самое популярное произведение Горького, который и вообще-то является одним из наиболее

читаемых авторов и стоит в этом отношении впереди всех «классиков». Такая популярность достаточно объясняется внутренней теплотой романа, правдивым его пафосом, хорошо обрисованным бытом (см., например, превосходные его первые страницы). «Мать» нашла и своих защитников (как В. Воровский). Даже Плеханов, резко отрицательно отнесшийся к роману и ко всей полупублицистической фазе творчества Горького, совсем по-иному — с явным «одобрением» — писал о «Врагах», которые, однако, и со стороны идеологической и со стороны художественной чрезвычайно близки к «Матери» и составляют с ней один цикл. И поэтому неправы те критики, которые из-за художественных недостатков знаменитого романа ставят и вообще-то под сомнение пролетарский элемент в творчестве Горького.

Оставаясь в рамках своей манеры второго периода, реалистической, но пропитанной публицистикой и учительством, Горький делает, вслед за появлением «Матери», еще один резкий поворот. В 1908 году возникает его «Исповедь», знаменующая переход к «богостроительству». Герой этой повести, Матвей, после многих превратностей и исканий приходит к новой «вере», открытой ему «безумным стариком» Ионой, к вере в народ, «строящий» бога из «красот духа своего»:

«Богостроитель — это суть — народушко! Неисчислимый мировой народ. Великомученик велий, чем все, церковью прославленные — сей бо еси бог, творяй чудеса! Народушко бессмертный, его же духу верую, его силу исповедую; он есть начало жизни единое и несомненное; он отец всех богов, бывших и будущих!»

«Богом» является у Горького сумма социальных чувств и инстинктов, которыми «связывается личность с обществом» и «обуздывается зоологический индивидуализм». В «народе» ищет Горький противодействия индивидуализму, культу личности, распылению людей на самодовлеющие единицы. Горький приходит, таким образом, к полной переоценке идей первого периода своей художественной работы, в которой индивидуализм ощущался довольно явственно.

Собственно, преодоление индивидуализма произошло у Горького еще раньше, к тому времени, когда он окончательно примкнул к революционному рабочему движению. Достаточное свидетельство этому — «Враги». Но в «Исповеди» антииндивидуализм Горького приобрел религиозную окраску. Этот привнесенный художником религиозный эле-

мент вызвал резкие возражения Плеханова, а затем и Ленина. «Всякий боженька есть труположество», писал последний Горькому, «богоискательство отличается от богостроительства или богосозидательства или боготворчества и т. п. не больше, чем желтый черт отличается от черта синего...». Кроме того, нетрудно было уловить в «богостроительстве» Горького еще одну особенность, стиравшую резкие грани революционного мировоззрения. «Народ» брался нашим писателем как общая, нерасчлененная масса; рабочий исчезал в массе крестьянства, мелкого ремесленничества, городского «мещанства». «Пролетариат растворялся в «народушке»,— правильно замечает Ив. Теодорович [1] Он же указывает на тот характерный факт, что «действующими лицами «Исповеди» являются не чистокровные пролетарии, а мелкие товаропроизводители, полупролетарии, плотники, маляры и т. д.», «очень склонные выслушивать богостроительные проповеди».

Горький не был одинок в своем «богостроительстве». Это течение, возникшее в атмосфере общественного упадка, наступившего после поражения революции 1905 года, захватило значительные круги интеллигенции, в том числе и связанные с рабочим движением. Но Горький сравнительно скоро отошел от него. Написанный в 1910—1912 годах «Городок Окуров» говорит о начале нового периода его художественной деятельности.

При всей разнице в содержании и идеологической окраске, произведения Горького 900-х годов — по крайней мере, большинство их — составляют одну общую группу. Как бы ни отличался Горький 1901—1906 годов, развенчиватель интеллигенции, от основоположника пролетарской литературы, каким он выступает в 1906—1907 годах, или от богостроителя эпохи «исповеди»,— перед нами писатель с одним и тем же художественным лицом, писатель — проповедник и учитель. «Городок Окуров» означает конец этого периода публицистического реализма, часто приподнятого и «пафосного». Горький вступает в новую фазу — реализма «органического».

Теперь Горький проповедует гораздо меньше. Он обращается к спокойному, внешне беспристрастному изображению жизни — и первое, на что устремляется его внимание,

---

[1] «К классовой характеристике творчества Горького».— «Большевик», 1928, № 6.— *Примеч. А. Лежнева.*

это уездная, обывательская, мещанская Россия. К «Окурову» он выбирает эпиграф из Достоевского: «Уездная, звериная глушь», и в тон этим словам один из героев повести, Яков Тиунов, говорит: «Что же Россия? Государство она, бессомненно, уездное». Перед нами развертывается быт мелких городков, глухой и дикий, куда отголоски общественных движений доходят запоздало и смутно,— и у людей тусклое настоящее и нет будущего — и среди этих обозленных, ленивых и жестоких уездных жителей бродят одинокие, никак не приладившиеся к темной действительности философы горьковских повестей, чудаки, излюбленная нашим писателем порода людей, занявшая в его произведениях то место, которое прежде принадлежало босякам. Чудаки, к которым Горький относится с таким вниманием и нежностью, являются как бы бродилом в этой тугоизменяющейся, почти неподвижной жизни. Оригинальные — пусть и со «странностями» — талантливые люди, самородки, они не всегда могут найти применение своим способностям, но они вносят в жизнь элементы протеста и неудовлетворенности — и тем самым помогают ее развитию, ее поступательному ходу.

Впрочем, в глазах Горького люди и вообще-то гораздо интереснее, чем принято думать и, во всяком случае, чем принято было изображать их в русской бытовой литературе, и потому его русская провинция, достаточно неприглядная, дикая и темная, не производит такого безотрадного впечатления, как, например, у Чехова. Тот же Тиунов, являющийся одним из характерных для Горького философствующих чудаков, восклицает: «Скажу тебе от сердца слово — хорош есть на земле русский народ. Дикий он, конечно, замордованный и весьма несчастен, а — хорош, добротный, даровитый народ!» В дальнейших своих произведениях, как «Детство», «В людях», «Мои университеты» (в особенности) и др., Горький все больше раскрывает эту даровитость русского человека, пробивающуюся сквозь напластования бытовой грубости и жестокости и несмотря на притупляющее действие жизненной обстановки. Особенно показательны в этом смысле его воспоминания. «Посмотрите, сколько вокруг интересных людей»,— как будто говорит писатель. «Я сталкивался близко с десятками, с сотнями людей,— и какие все колоритные, своеобразные, непохожие друг на друга. Да, они пьянствуют, развратничают, воруют, берут взятки, истязают женщин и детей, готовы убить из-за угла, в темноте или скопом, поджечь,— но какие это талантли-

вые, полные сил и невыявленных возможностей люди!» У Чехова вся Россия состоит из «хмурых людей», без особых примет. У Горького — из оригиналов. Чехов был неправ. Неправ и Горький. Но он все-таки ближе к истине.

В произведениях этого третьего своего периода (продолжающегося и по настоящее время) Горький значительно изменил свой стиль. Собственно говоря, изменение это началось уже в «Исповеди» и даже в «Матери». Писатель, давно нашедший свою манеру и обладавший мировой известностью, после многих лет работы и невиданного успеха вдруг начинает переучиваться, искать и наново пробовать. Новый стиль, только намеченный в «Матери», резче выявленный в «Исповеди», почти сформировавшийся в «Окурове», окончательно складывается лишь в «Детстве», где он получает самое полное свое и блестящее выражение. Если сравнить «Детство» с каким-нибудь произведением первого периода, как, например, «Мальва», то покажется, что они написаны разными авторами. Романтическая, напористая, не очень отбирающая изобразительные средства манера его молодости переходит в другую — насыщенную, спокойную, временами несколько иконописную. Слово становится у Горького гораздо красочнее, скупее, весомее. В позднем Горьком меньше той эмоциональной напряженности и непосредственной заразительности, которые отличали творчество его романтических лет, но зато в нем больше артистического, уверенного мастерства.

Третий период художественной деятельности Горького характеризуется тем, что писатель все больше переходит к воспоминаниям, причем именно в этой области он создает свои вещи («Детство», «В людях», «Сторож», «Первая любовь», книга о Л. Толстом). Богатая опытом и впечатлениями жизнь знаменитого писателя, особенно его бродяжная юность, когда ему пришлось исколесить всю Россию, испробовать всевозможные занятия (он был маляром, грузчиком, чернорабочим, сторожем при станции, дворником и т. д.) и — естественно — сталкивался с людьми самых разнообразных профессий и положений,— дала ему богатый и ценнейший материал. Он смог выступить не только как бытописатель городской бедноты, не только нарисовать ряд превосходных образов из среды «низов» (самый яркий из них бабушка в «Детстве»), но сумел показать «подземные» течения мысли среди крестьян, рабочих, интеллигенции, характерные для предреволюци-

онного времени, деятельность различных кружков и группок (вроде той, которая образовалась вокруг народника Ромася), настроения протестующих одиночек (старик ткач Никита Рубцов, слесарь Яков Шапошников). Он набросал уверенной рукой портреты типичных представителей развивающегося капитализма (Н. Бугров, Рукавишников, Савва Морозов). Почти вся Россия 90-х годов — буржуазная, интеллигентская, мещанская, рабочая — проходит перед нами в своих наиболее ярких и красочных образцах. Воспоминания М. Горького ценны не только своими художественными достоинствами, но и как замечательный общественно-исторический материал, уясняющий нам обстановку, психологическую атмосферу десятилетия, подготовившего революцию 1905 года.

Но, конечно, Горький не прекращает все это время и чисто беллетристической работы. Помимо большого количества рассказов им написан — уже в последние годы — роман «Дело Артамоновых» и первые части эпопеи «Жизнь Клима Самгина». В «Деле Артамоновых» Горький возвращается к изображению буржуазии, показывая ее в трех поколениях: первое, «первоначально-накопляющее», полное сил и энергии и сохранившее ясный отпечаток своего плебейского происхождения, недавно лишь порвавшее свою связь с деревней; второе — лишенное напористой силы первого, но продолжающее дело приобретательства, разворачивающее свое производство в еще более широких масштабах и начинающее понемногу европеизироваться; и, наконец, третье — способное уже почти лишь потреблять, проматывать, в котором происходит вырождение артамоновского рода — не только биологическое, но и социальное: потомки приобретателя, дельца, «грюндера» теряют свою общественную роль, становятся бесполезными. В «Климе Самгине» автор собирается как будто дать широкую картину исканий и эволюции русской интеллигенции за несколько последних десятилетий. Мы видим, таким образом, что темы художественных произведений Горького идут параллельно содержанию его воспоминаний, находятся с ними «в одном плане».

Тот период художественной работы Горького, который начался «Городком Окуровом», продолжается в общих чертах и по нынешнее время. Это, разумеется, не значит, что творчество его приостановилось в своем развитии. Сравнивая «Окуров» с книгой о Толстом или «Моими

университетами», мы видим, что оно продолжает эволюционировать и изменяться, но эти изменения происходят в пределах того «органического» реализма, к которому Горький пришел около 1910—1912 годов ⟨...⟩

⟨...⟩ У «окуровщины» нет злейшего врага, чем Горький. Он ненавидит отсталость, обломовщину, азиатчину уездного, мелко-мещанского существования. Он ненавидит пассивность и смирение, весь этот лицемерный пафос обывательско-рабской идеологии, под каким бы утонченным соусом он ни подавался. Он старается внушить читателю, что стоячее болото уездной жизни надо расшевелить, растревожить, что вместо идеологии терпения и обломовщины надо создать культ труда, энергии, созидания, мужества. И если вышелушить основную мысль его статьи о «двух душах» русского народа из ее не всегда удачных, иногда идеалистически звучащих формулировок, то она сведется именно к борьбе против застойного мещанства за культуру, за свободного, инициативного, смелого человека, подчиняющего своей власти природу. Но кто будет эту борьбу вести? На кого возлагает свои надежды Горький? Ответ на это нам даст само творчество знаменитого писателя. Не на буржуазию же, азиатскую жестокость, некультурность и жадность которой он так беспощадно разоблачил. Не на интеллигенцию, над чьей дряблостью он безжалостно издевался. Один лишь пролетариат кажется ему той силой, которая сумеет повести человечество вперед — от унылых кошмаров окуровщины к свободной и достойной человека жизни. Такой вывод следует из творчества Горького, если взять его в целом, во всем объеме его эволюции. Вот почему, несмотря на частые его колебания и «провалы», несмотря на то, что художественное пристрастие тянет его к изображению промежуточных социальных групп, его нельзя назвать все же представителем мелкой буржуазии, а скорее следует, вслед за Лениным, считать «представителем пролетарского искусства».

Какова роль, сыгранная Горьким в литературе дореволюционного периода? Каково его место и значение в современности?

Горький вошел в литературу 90-х годов как победитель, внеся с собой резкость молодости и мужественные интонации твердого голоса. Но долгое время он оставался в этой литературе чужаком. Его не «принимали» целиком

даже дружественно к нему настроенные и обладавшие самыми широкими взглядами и художественными симпатиями писатели. Чехова коробило в Горьком то, что он считал в нем искусственностью, «выдумкой», резонерством. Толстой говорил Горькому с осуждением: «Вы — романтик, сочинитель... Вы прикрашиваете все: и людей, и природу, особенно людей!» В этих словах сформулировано основное, что вызывало недовольство Горьким или недоумение перед его творчеством. Той сугубо реалистической литературе, которую он застал при своем появлении, Горький был чужд, как романтик. Но в его «выдумке» не было ничего от того малокровного романтизма, отрешенного от земной суеты, который еще по традиции время от времени пробивался в стихах, сделался привычным, примелькался и ни в ком уже не возбуждал внимания. В энергии, резкости и угловатости горьковской романтики чувствовалось нечто новое, резко отличное от господствовавшего духа литературы, даже враждебное ему. Чувствовалось, что пришел писатель какого-то совершенно другого типа. Толстой это остро ощутил. «Вы какой-то нерусский», заметил он Горькому, «у вас нерусские мысли... Вот вы — он обратился к Чехову — вы русский. Да, очень, очень русский!». Чехов казался Толстому «очень русским», потому что он представлял тот психологический тип — мягкого, совестливого, деликатного и несколько пассивного человека,— который Толстому был знаком, близок и привычен. Горький же был для него нерусским, потому что в его лице вошел в литературу и в жизнь человек нового, необычного склада — активный, волевой, бунтарь,— человек, выдвинутый новыми историческими условиями и теми социальными группами, которые только стали просыпаться и выходить на арену общественной борьбы и которые так удобно было воображать себе — прежде — терпеливыми и взыскующими царства божия. Горький был человек «из народа» — и он соединил в себе все, что было чуждо толстовскому идеалу человека из народа, толстовскому учению о непротивлении злу. Он свидетельствовал, что русский народ уже не тот, уже начинает изменяться, он сам представлял эту изменяющуюся Россию, а этого именно Толстой и не хотел понять.

Но Толстой считал «нерусской» и всю поэзию 90—900-х годов, в которой все большее влияние приобретали символисты. И опять-таки символисты были чужды Толстому как «романтики» и как представители враждебного мировоззрения. Они по-своему выражали если не протест, то

оппозицию «западников» против отсталости русских общественно-политических условий, порождавшей столь милую Толстому фаталистическую, пассивную философию нищающего крестьянства. Но между Горьким и символистами была огромная разница. Она заключалась не только в том, что оппозиционные настроения у символистов были гораздо слабее выражены, чем у него, и с каждым годом все теряли в яркости (временный их подъем в 1905 году не в счет), не только в том, что у многих они вовсе отсутствовали и их романтизм являлся следствием бегства от жизни в выдумку, но и в том, что, когда эти настроения имелись налицо, общественное содержание их далеко не совпадало с содержанием горьковского бунтарства. Символисты хотели только некоторого упорядочения капитализма, перехода от азиатских его форм к более или менее европеизированным. Они шли целиком от буржуазного Запада, от его культуры, последние «достижения» которого старались пересадить на русскую почву. Они очень легко мирились с окружающей действительностью и благополучно врастали в ленивый отечественный чернозем. Бунтарство молодого Горького, при всей своей неопределенности, шло гораздо дальше. Оно было непримиримо по отношению к «свинцовым мерзостям» российской жизни. В нем уж очень скоро слышатся явственные иоты социального протеста, протеста угнетенных классов. «Романтика» символистов — чистейшее выражение идеологии культурной буржуазной верхушки. Романтика Горького — первое выражение бунта эксплуатируемой, но уже пробуждающейся к общественному действию городской бедноты.

Поэтому чем дальше, тем больше расходятся дороги Горького и символистов. Символисты еще сильнее погружаются в недра собственного «я», индивидуализм их растет, обрывая одну за другой социальные связи. Горький же, наоборот, преодолевает «личничество» первых своих творческих лет, он уходит постепенно и от романтики — к художественному реализму. Символизм все отчетливее выкристаллизовывается как буржуазное течение. Творчество Горького все определеннее переходит на рельсы пролетарской идеологии.

Горький становится одним из виднейших представителей реализма в литературе. Но его реализм особого рода. Его сила не в остроте психологического рисунка — здесь Чехов намного превосходит его,— а в непосредственной яркости художественного виденья, в цепкости глаза, в ог-

ромной памятливости на образы, краски, лица. Но не меньшей яркостью виденья отличался его современник Куприн, никогда, однако, не сумевший вырасти в художника такого крупного калибра. То, что ставило реализм Горького так высоко, то, что его подымало над большинством писателей той эпохи, даже самых талантливых, заключалось в социальной наполненности, в общественной значительности его искусства. Куприн — зарисовщик интересного материала, собиратель любопытных и характерных фактов, человек, умеющий видеть и показывать виденное, но не умеющий думать. Он не обладает способностью делать обобщения. Горьковское же творчество построено на стремлении уловить отличительную и основную черту современности, эпохи, класса, то есть именно на обобщении. Оно пронизано социальными мотивами (отсюда же и недостатки его — нередкое преобладание публицистики, учительство, рассуждения, которыми писатель хочет помочь своей художественной работе). Реализм Горького может быть назван социально-бытовым реализмом.

Творчество Горького реалистического периода важно не только своим художественным влиянием, но и тем, что послужило одним из центров, вокруг которых сплачивалось искусство 900-х годов. Внешней формой этого сплочения явились сборники и издательство «Знание». Роль, сыгранная ими, чрезвычайно велика. Они являлись ядром реалистического направления, теснимого все шире развертывающимся символизмом. Притом реализм этот не был безыдейным, общественно нейтральным.

Он был окрашен в цвета общественно-политического радикализма, иногда откровенно революционного. И если в смысле изощренности мастерства «знаньевцы» порой и уступали прозаикам-символистам, если некоторые из них культивировали устарелые народнические традиции, литературное «передвижничество», то они превосходили большую часть тогдашней литературы заложенным в них здоровым, общественно прогрессивным началом.

Аналогичную, хотя и несколько более скромную роль сыграл — позже, во время войны — журнал «Летопись», редактировавшийся Горьким. Более скромную потому, что условия военного времени мало благоприятствовали литературным начинаниям, да и литературному развитию вообще.

После революции общественная обстановка измени-

лась коренным образом. Совершенно другой характер приняла и литература. Большая часть старых писателей ушла в эмиграцию. Там очутились и Бунин, и Куприн, и Зайцев, и Арцыбашев, и Мережковский, и Бальмонт, и Северянин. В эмиграции умер и Леонид Андреев, этот «властитель дум» интеллигенции предреволюционного десятилетия, собравший в себе все то, что было противоположно, чуждо, враждебно Максиму Горькому: неверие в разум, в силу человеческого ума, воли, труда — пессимизм, мистику одинокого, оторвавшегося от коллектива, отчаявшегося человека. В новой, советской литературе воцарились новые имена и новые настроения. Сейчас власть андреевщины над умами была бы уже немыслимой. Да и вообще, многое из этой, ближайшей нам по времени, предреволюционной литературы перестало звучать, потеряло остроту и смысл. Но Горький остается в центре художественной жизни, как он был в дни «Фомы Гордеева» и «На дне». Его значение сейчас еще выросло. Он не только автор «Моих университетов» и воспоминаний о Толстом, которыми зачитываются сотни тысяч читателей, он не только виднейший представитель большого синтетического реализма: он центральная фигура нашей литературы, от которой расходятся во все стороны нити влияний и связи. Трудно найти среди современных писателей такого, который бы так или иначе не был связан с Горьким. Одних он открыл, впервые напечатал, других поддержал в трудную минуту, с третьими ведет постоянную переписку, внимательно следя за их творчеством. Через руки Горького прошли такие видные художники, как Вс. Иванов и Бабель. Он помог развитию ряда пролетарских и крестьянских писателей, среди которых находим имена Гладкова, Новикова-Прибоя, Вольнова. Он и сейчас переписывается с десятками молодых авторов, с редакциями журналов, издательств и газет, отличая все то, что кажется ему новым и талантливым. Его художественное влияние заметно отпечаталось на современной прозе (Л. Леонов, Вс. Иванов). Все это говорит о том, как крепко Горький впаян в литературу наших дней. И не только в литературу, но и в общественность. Его роль в культурном строительстве нашей страны велика и, быть может, еще недостаточно оценена. О ней вспоминают ученые и люди искусства, о ней вспоминают рабкоры, представители тех широких масс, за культурным подъемом которых Горький следит с таким волнением (недаром его назвали первым рабкором). И теперешний его юбилей — не мертвое, казенное чествование,

а радостная встреча сотен тысяч с писателем, сумевшим стать им близким и дорогим. Горький близок им, как художник большой силы, как буревестник первой революции, как выразитель надежд и чаяний городской бедноты, как зачинатель пролетарской литературы, наконец, своей борьбой против азиатчины, варварства, грубости, отсталости, обывательщины — за культуру, за осмысленный и свободный труд.

1928

Э. БАГРИЦКИЙ

I

Литературная известность Багрицкого молода. Она не насчитывает и трех лет. Между тем под некоторыми из стихотворений, вошедших в его — пока единственный — сборник «Юго-запад», мы встречаем дату: 1918 год. Это уже вполне зрелые вещи. Очевидно, начало его литературной деятельности восходит к еще более раннему времени. Десять — двенадцать лет писатель работал, печатался, достиг в своем мастерстве большого совершенства, а о нем почти никто не знал.

Судьба Багрицкого аналогична судьбе его талантливых земляков-одесситов: Катаева, Олеши, отчасти Бабеля. Долгое время их известность не выходила за пределы литературных кругов родного города. Правда, железнодорожники уже давно с интересом следили в «Гудке» за обличительными стихотворениями, подписанными «техническим» псевдонимом. Но ничто не указывало, что за ним скрывается тонкий художник и изысканный стилист, будущий автор «Зависти». Правда, широкая публика охотно читала смешные рассказы В. Катаева, но он был для нее только одним из многочисленной фаланги юмористов, имена которых забываются так же быстро, как и их остроты. В литературу эти писатели вошли позже, но зато сразу: Олеша «Завистью», В. Катаев — «Растратчиками». То, чего не могли сделать долгие годы работы, то выполнило в судьбе каждого из этих писателей *одно* произведение, поставившее их сразу в первые ряды.

Для Багрицкого таким произведением была «Дума про Опанаса». После этой поэмы не замечать его стало невозможно. Для многих она явилась началом его творчества. Но — повторяю — основные линии последнего наметились гораздо раньше. Как поэт Багрицкий сложился, по крайней мере, к 1918 году, когда написаны его «Птицелов» и «Тиль Уленшпигель». Правда, с тех пор его творчество претерпело значительную эволюцию — и «Дума про Опанаса» знаменует собой особенно крутой поворот на пути его развития.

Этот путь — скупо и недостаточно обозначенный немногочисленными стихотворениями единственной его книги — и надо проследить прежде всего.

Две черты сразу поражают в поэзии Багрицкого, с первых же страниц «Юго-запада»: сильнейший эмоцио-

нальный напор и огромный «заряд» жизнеутверждения, жизнерадостности, любви к «предметному», красочному, осязаемому миру. Каждое чувство доведено до величайшей насыщенности и выразительности. Лирика его стихов захватывает, несет как большая, иногда исступленная, волна:

Так бей же по жилам,
  Кидайся в края,
Бездомная молодость,
  Ярость моя!
Чтоб звездами сыпалась
  Кровь человечья,
Чтоб выстрелом рваться
  Вселенной навстречу,
Чтоб волн запевал
  Оголтелый народ,
Чтоб злобная песня
  Коверкала рот,—
И петь, задыхаясь
  На страшном просторе:
  — Ай, Черное море,
  Хорошее море!..

Радость жизни, ощущение ее полноты, ее яркой, звучной материальности, проникает его стихи, бьется в них тяжелыми ударами пульса. Пред поэтом, как и пред Диделем, веселым птицеловом его песни,

зеленый внизу,
Голубой и синий сверху,
Мир встает огромной птицей,
Свищет, щелкает, звенит.

Этот вкус к жизни, это элементарно-радостное, красочное восприятие мира проявляется у Багрицкого вначале в своеобразной созерцательной форме. Его герой — Дидель-птицелов, влюбленный в природу странник, идущий по зеленой Германии:

С палкой, птицей и котомкой,
Через Гарц, поросший лесом
Вдоль по рейнским берегам.

Или Тиль Уленшпигель, беспечный созерцатель, бродяга, который

По улицам Антверпена бродил,
Умевший все и ничего не знавший,
Без шпаги — рыцарь, пахарь — без сохи.

Ему дороги

Природа, ветер, песни и свобода.

Он говорит:

Я встречу дни, как чаши, до краев
Наполненные молоком и медом.

Его Уленшпигель и Дидель — родные братья тех подмастерьев, что в странствиях по старым немецким землям слагали то трогательные, то веселые песни и из «волшебного рога» которых пили Арним и Брентано, Гейне и Шамиссо, или если и не реальных подмастерьев, то их литературного образа, созданного романтиками и дорогого им. Порой мы услышим у него и прямые отзвуки старой романтики — и вдруг зашелестят вальтер-скоттовские, кажущиеся сейчас наивными, строфы:

Брэнгельских рощ
Прохладна тень,
Незыблем сон лесной;
Здесь тьма и лень,
Здесь полон день
Весной и тишиной.

Но романтизм Багрицкого, даже в первом периоде его творчества, не бесплотен. В нем пробивается сильная натуралистическая струя. Багрицкий уже тогда выступает как носитель своеобразного «фламандизма». Описание кухни в «Тиле Уленшпигеле» дает предчувствовать гиперболические натюрморты «Ночи» и «Трактира»:

А день весенний ясен,
Свист ласточек сливается с ворчаньем
Кастрюль и чашек на плите, мурлычет,
Облизываясь, кошка, осторожно
Под стульями подкрадываясь к месту,
Где незамеченным лежит кусок
Говядины, покрытый легким жиром.
О, царство кухни! Кто не восхвалял
Твой синий чад над жарящимся мясом,
Твой легкий пар над супом золотым?

Этот «фламандизм», однако, нисколько не противоречит общему тону раннего творчества Багрицкого. Созерцательная, жизнерадостная, исполненная романтизма, красочного и конкретного, поэзия его далека от новалисовской идеалистической отвлеченности. Ее символ, ее воплоще-

ние — бродяга, проходящий по миру стороной, заветной тропкой, все приемлющий и ни к чему не привязывающийся, в неопределенном свободолюбии которого больше «поэтичности», чем реального содержания. Если б его творчество сохранилось в таком виде, то литература имела бы больше одним романтиком старого типа — и только. Не было бы того увлекательного, волнующего поэта, которого мы знаем сейчас и который способен, как никто другой, захватить аудиторию подъемом и стремительным пафосом своих стихов.

Но творчество Багрицкого скоро изменяет свой характер. «Юго-запад» дает нам слишком мало данных, чтоб можно было подробно проследить характер и последовательность этого изменения. Все же некоторые вещи 1922—1924 годов («Голуби», «Осень», «Арбуз») могут послужить нам здесь путеводной нитью. Они — хотя бы отчасти — раскрывают промежуточный период развития поэта — от созерцательного романтика 1918 года к революционному романтику наших дней. «Бродяжная» линия продолжается и здесь («Осень»), но уже в «Голубях» мы встречаем — впервые — общественные мотивы, проскальзывающие в дотоле чуждавшуюся современности поэзию Багрицкого. Правда, современность взята в них в сугубо лирическом, почти абстрактном плане. Вообще в «Голубях», своей переломной вещи, Багрицкий производит то же впечатление, что и певец, когда он меняет постановку голоса: голос некоторое время звучит глуше и неувереннее. Из всех стихотворений Багрицкого это наименее индивидуальное, наименее характерное. В торжественных его интонациях, усиливаемых архаизмами, есть нечто чуждое ему, наносное, книжное, то от Блока, то от Гумилева:

Пора! Полощет плат крылатый —
И разом улетают в гарь
Сизоголовый и хохлатый
И взмывший веером почтарь.

Или:

Обозы врозь, и мулы — в мыле,
И в прахе гор, в песке равнин,
Обстрелянные, мы вступили
В тебя, наказанный Казвин.

Если «Голуби», несмотря на современность тематики, наиболее абстрактное произведение нашего поэта, то «Арбуз», хотя и лишенный общественной установки, пред-

ставляет собой уже почти типическую для нынешнего Багрицкого вещь. Эта типичность сказывается в нескольких «смыслах». Во-первых, в сильном повышении эмоционального тона. Спокойное, медлительное течение его стихов 1918 года заменяется бурной лирической взволнованностью, внешне выражающейся в обилии восклицательных оборотов, повелительных интонаций, «нагнетаний». Во-вторых, в натурализме языка, в который вводится разговорная, бытовая речь и даже выражения специфических «жаргонов» (например, морского). Словарь поэта становится грубее, жестче, тверже. Соответственно меняется и характер сравнений, метафор, эпитетов, снижаясь, делаясь проще, «обыденнее», натуралистичнее:

Пустынное солнце с а д и т с я в р а с с о л,
И выпихнут месяц волнами...
Свежак задувает!
Наотмашь!
Пошел!
Дубок, шевели парусами.

В «Арбузе» уже предвосхищены «Контрабандисты». В дальнейшем развитие Багрицкого идет по пути, указанному «Голубями» и «Арбузом». С одной стороны, в его поэзию проникают и в ней усиливаются мотивы революционные. «Дума про Опанаса» дает их в наиболее разработанном и развернутом виде. С другой стороны, возрастает, в связи с изменением тематики, эмоциональная насыщенность стихов, доходя до огромного напряжения в «Разговоре с комсомольцем Дементьевым», в «Весне» и в «Контрабандистах» (см. отрывок, цитированный в начале статьи». Натурализм языка становится все гуще. Учащается ввод бытовых оборотов и «словечек», разговорной речи. В качестве иллюстрации можно привести не один пример:

«Ах! Вам не хотится ль
Под ручку пройтиться?..»
— «Мой милый. Конечно.
Хотится! Хотится!..»

(«Весна»)

У комбрига мах ядреный,
Тяжелей свинчатки,
Развернулся — и с разгону
Хлобысть по сопатке!..

(«Дума про Опанаса»)

Ай, греческий парус!
Ай, Черное море!
Ай, Черное море —
Вор на воре!

(«Контрабандисты»)

Вы — уже не юноша,
Вам ли о войне...
— Коля, не волнуйтесь,
Дайте мне...

(«Разговор с комсомольцем Н. Дементьевым»)

Натурализм языка совмещается с реализмом бытовых сцен и характеристик. В этом отношении особенно богатый материал дает, естественно, «Дума про Опанаса», как наиболее крупное произведение Багрицкого, написанное в эпическом (вернее, лирико-эпическом) плане:

Опанас глядит картиной
В папахе косматой.
Шуба с мертвого раввина
Под Гомелем снята.
Шуба — платье меховое —
Распахнута — жарко!
Френч — английского покроя
Добыт за Вапняркой.
На руке с нагайкой крепкой
Жеребячье мыло;
Револьвер висит на цепке
От паникадила.

Это описание наружности махновца сделано — при всей своей элементарности (вполне приемлемой в плане лирической поэмы, где бытовые контуры обозначены по необходимости самыми общими чертами) — красочно и остроумно. Быть может, еще больше характерности — лапидарной и врезывающейся в память — в сцене допроса:

А штабной имел к допросу
Старую привычку —
Предлагает папиросу,
Зажигает спичку:
— Гражданин, прошу по чести
Говорить со мною.
Долго-ль вы шатались вместе
С Нестором Махною?

И т. д.

«Фламандизм» натюрморта, который мы видели в «Тиле Уленшпигеле», в дальнейшем разрастается у Багрицко-

го до грандиозного гротеска. Вещи гиперболизируются. Снедь становится «оголтелой жратвой», над которой «рычит желудочный сок». Из голландского сыра, покрытого, «как сифилитик», язвами, стекает на расписанное блюдо «нежный гной». Витрины превращаются в символ власти брюха над человеком, и то, что их наполняет, получает преувеличение, уродливые формы:

И прямо из прорвы плывет, плывет
Витрин воспаленный строй:
Чудовищной пищей пылает ночь,
Стеклянной наледью блюд...
Там всходит огромная ветчина,
Пунцовая, как закат,
И перистым облаком влажный жир
Ее обволок вокруг...
А в дверь ненароком: стоит атлет
Средь сине-багровых туш!
Погибшая кровь быков и телят
Цветет на его щеках...

II

Но что, что же тогда осталось от Багрицкого-романтика в этом поэте с бытовым словарем и разговорной речью, в этом мастере натуралистического описания и натуралистической характеристики, в этом странном ученике фламандцев и Золя? Имеем ли мы еще право называть его романтиком — или, поступая так, мы следуем инерции привычки?

Попробуем разобраться. Больше всего поводов говорить о бытовом натурализме дает «Дума про Опанаса». В ней мы встречаем и разговорный диалог (допрос, беседа Когана с крестьянами, сцена расстрела), и чисто натуралистические описания. Между тем каждому читавшему поэму бросается в глаза песенный ее характер. Он подчеркивается названием поэмы, шевченковскими стихами, взятыми к ней эпиграфом, он сказывается в почти любой строфе, выбранной наудачу:

Опанасе, наша доля
Машет саблей ныне,—
Зашумело Гуляй-поле
По всей Украине,
Украина! Мать родная!
Жито молодое!
Опанасу доля вышла
Бедовать с Махною.

Тон поэмы не эпически-повествовательный, а лирически-приподнятый, напевный. Упор в ней не на воспроизведении реальности, а на передаче настроения:

Прыщут стрелами зарницы,
Мгла ползет в ухабы,
Брешут рыжие лисицы
На чумацкий табор.
За широким ревом бычьим
Смутно изголовье;
Див сулит полночным кличем
Гибель Приднестровью.

Трудно найти более характерно-романтические строки. Здесь все типично для романтика: и использование образов «Слова о полку Игореве» (вспомним увлечение немецких романтиков старинной и народной поэзией» [1], и то, что они введены затем, чтоб своим сильным, но смутным действием («див» звучит для современного читателя смутно) создать, сгустить настроение (тревоги, беспокойства, страха). Загораются зарницы, напоминая о грозе; наползает мрак; во мраке лают лисицы и доносится таинственный и зловещий голос «дива», возбуждая в нас неясные, темные, подымающиеся откуда-то со дна сознания ассоциации. Реальность показана, озаренная каким-то фантастическим, бенгальским огнем.

Эти строки — не исключение. Они только сгусток характерных для Багрицкого приемов. Возьмите «Трясину», самое как будто натуралистическое, крепкое чеканное его произведение,— и вы увидите ту же установку на настроение, те же отблески фантастического огня.

Комар начинал. И с комарьим стоном
Трясучая полночь шла по затонам,
Шла в зыбуны по сухому краю,
На каждый камыш звезду натыкая...
И вот поползли, грызясь и калечась,
И гад, и червяк, и другая нечисть...
Пар оседал малярийным зноем,
След наливался болотным гноем,
Прямо в глаза им, сквозь синий студень,
Месяц глядел, непонятный людям...

В этом описании нет ни одной ирреальной черты. И, однако, в нем явственно проступает нечто фантастическое, напоминающее мотивы «Вальпургиевой ночи». Нетрудно

[1] Примеров стилизации под народную песнь можно в «Думе» найти множество.— *Примеч. А. Лежнева.*

видеть, чем достигается такое впечатление: сгущением болотного колорита, вполне реального, но «остраненного» своеобразным подбором эпитетов, метафор, глаголов, подчеркивающим все уродливое, странное, сумрачное, «недоброе» (комариный *стон*, болотный *гной* следов, *непонятный* месяц; нечисть, ползущая *«грызясь и калечась»*), причем наиболее натуралистические из них («болотный *гной*», «грызясь и калечась») больше всего и создают «колдовской» характер описания. Трясучая ночь у затона готовится к встрече *«его»*. И вот «он» появляется. И появление его так торжественно, и так подготовлено таинственностью «пейзажа», что некоторым критикам здесь почудилась мистика, чертовщина. Шутка ли: «*Он* выходил на ночное дело!» Но он оказывается не дьяволом, а... кабаном, а стихотворение — картиной охоты. Жало у «мистики» вырвано, и она оборачивается безобидным приемом. Цель приема? Передать настроение ночной охоты, ночного болотного пейзажа, повысить его эмоциональную насыщенность и выразительность для того, чтобы образ кабана, почти символ первобытного могущества нетронутой природы, атакуемой человеком, получил особую значительность.

Но нас здесь интересует не столько «идея» поэмы Багрицкого, сколько самый факт установки поэта на настроение. Такая установка — отличительная черта романтизма. Верный ей, Багрицкий обнаруживает себя несомненным романтиком. Спрашивается, не противоречит ли этому выводу наличие у нашего поэта ярко выраженных натуралистических особенностей? Отчасти мы уже видели, что нет. Но можно поставить вопрос шире. Каково вообще соотношение между натурализмом и романтизмом? Действительно ли они непримиримы и исключают друг друга?

Не только нельзя здесь говорить о непримиримости, но и противоположность надо понимать очень условно. Если классическая драматургия, например, оставляла место для бытовой речи и «бытового» человека только в комедии, то романтики смело ввели их в трагедию. «Гец фон Берлихинген» Гёте, первоначальный текст «Фауста» («Урфауст»), шиллеровские «Разбойники» достаточно убедительно доказывают это. Романтики настолько широко пользовались элементами натурализма (не только в драме, но и во всех областях литературы), настолько приучили к ним читающую публику, что можно сказать, что они-то и сделали возможной победу реалистического направления. Классики тяготели к реализму «условному», лишенному бытовой окраски, почти абстрактному. Они ориентировались на

типичное. Романтики ценили красочные натуралистические пятна, сочные бытовые «мазки». Они делали упор на характерное. Они стремились к точной передаче местного и исторического колорита. Это их естественно приводило к натурализму.

Это их приводило и к документальности. Но, так же как упор на характерность, для романтиков типично стремление к живописности. Им нравилось столкновение разнородных материалов, эффекты их контрастов: натуралистическая сцена рядом с фантастической, бытовая речь рядом с песенной лирикой. Натуралистические элементы отчасти и вводились с этой целью. Игру контрастов — фантастики и натурализма, «характерного», иногда сатирически заостренного диалога, «ученого» рассуждения и возвышенной патетики — мы встречаем и в новеллах Гофмана, и в романах Гюго. В системе романтизма натуралистические элементы были только красочным пятном, не нарушая ее целостности. Точно так же и у Багрицкого эти элементы подчиняются общей романтической установке. Ни его «фламандизм», ни бытовой жаргон, искусно вводимый им, не делают его еще реалистом. Они доказывают лишь, что у него крепкая, «земная» закваска, что его романтизм идет не от Новалиса, что он не идеалистически бесплотен, а полнокровен, здоров и больше привык к солнцу, чем к «лунным туманам». Но он продолжает общеромантическую ориентацию: не на типизированное воспроизведение действительности, а на характерность, живописность, настроение, он играет на контрастах — «высокой» лирики и бытового натурализма. Правда, его контрасты разительны, а пафос напряжен до предела.

III

«Напевный» стих — вернее, «напевный» *стиль* — В. Жирмунский считает существеннейшим свойством романтической поэзии [1] Но напевному стилю соответствуют

---

[1] «Различие двух стилей — напевного, эмоционального и вещественно-логического, понятийного — я обозначаю... как типологическую противоположность искусства романтического и классического» (Жирмунский В. Вопросы теории литературы, с. 99).

Как видим, «напевный» стиль служит у него даже синонимом романтического. Основной принцип его он видит в том, что «поэт выбирает и организует слова не по их смысловому весу, а по их эмоциональному тону — в соответствии с общим эмоциональным тоном стихотворения; элемент логически-вещественный в значении слов не доминирует и часто как бы затуманивается» (там же, с. 97). Мы уже видели, что эта уста-

определенные ритмические особенности: преобладание трехсложных размеров, частое употребление дольников [1]. Интересно рассмотреть стихотворения Багрицкого с этой стороны.

новка на настроение является господствующей у Багрицкого, хотя она и не доводит его до той лирической смутности, где слово расплывается и теряет свою вещественность, как у Бальмонта (пример, приводимый Жирмунским).— *Примеч. А. Лежнева.*

[1] На это указал Б. Эйхенбаум («Мелодика стиха»). Он различает три типа лирики: декламативный, напевный и говорной. Для напевного характерна «развернутая система интонаций», «мелодика», выступающая как «организующее начало композиции». В декламативном «интонация не выдвигается на первый план — она как бы аккомпанирует канону логическому», а в говорном приближается к разговорному и «снижает ее напевное значение». Под «мелодикой» он, вслед за немецким лингвистом Сиверсом, разумеет чередование высоких и низких тонов, которое в напевном стихе происходит не беспорядочно, а слагается в «цельную систему интонации». Но, принимая существование интонации как фактора, определяющего композицию (напевного стихотворения), Эйхенбаум отказывается от исследования «реального движения интонации», перенося изучение из фонетической области в область объективированного литературного материала, в область приемов (ритмики, синтаксического строения и т. д.), посредством которых и достигается «мелодика». Жирмунский справедливо возражает Эйхенбауму, что мелодия не может механически «порождаться ритмом», что все те ритмические и синтаксические особенности, которые Эйхенбаум считает специфическими для напевного стиха, встречаются и в лирике иного типа (например, декламационной), что все здесь зависит от общего «художественно-психологического задания, осуществляемого в единстве приемов стиля». Последнее возражение направлено, по существу, против формального метода как такового; Жирмунский здесь прав, как и в большей части своей критики формализма. Но он все же не может отрицать, что «трехсложные размеры действительно преобладают в романтическом напевном стиле», что указанные Эйхенбаумом особенности создают «удобную среду» для развития «мелодического» стиха.

Жирмунский упрекает Эйхенбаума также за отказ от исследования «реального движения интонации», указывая на пример Сиверса, производившего в этой области массовые эксперименты. Но данные Сиверса, а главное, его основное положение о том, что, несмотря на индивидуальную разницу в чтении разных лиц, определенная «мелодическая интерпретация» заложена в самом стихотворении, не подтверждается этими исследователями. Об этом сообщает сам Жирмунский: «Противники Сиверса решительно оспаривают его утверждение объективной обязательности известных приемов мелодекламации. Особенно спорным является принцип «массового эксперимента» над средним читателем. Некоторые ученики Сиверса предпочитают изучать свое собственное чтение. У нас большого внимания заслуживают работы С. И. Бернштейна, сделавшего фонографические записи чтения современных поэтов и изучающего особенности их интонирования в связи с индивидуальными различиями их поэтического стиля. В противоположность Сиверсу С. И. Бернштейн приходит к выводу, что «закон исполнения в стихотворении не заложен». Поэты, по его мнению, принадлежат к типу «Selbstbeser».

Бернштейн здесь, правда, впадает в некоторое противоречие с логикой: если в стихотворении «закон исполнения» не заложен, то нельзя

Из восемнадцати стихотворений, составляющих «Юго-запад», большинство — одиннадцать — написано трехсложными размерами (почти исключительно амфибрахий) и «дольником»[1] (семь — сложными, четыре — дольниками). К числу этих одиннадцати относятся наиболее характерные и сильные стихотворения Багрицкого («Контрабандисты», «Весна», «Трясина», «Папиросный коробок», «Ночь», «От черного хлеба», «Бессонница»), те, которые и определили его «лицо». К ним надо еще присоединить двенадцатое — «Разговор с Дементьевым»,— где чередуются хорей и дольник. Своеобразна в ритмическом отношении «Дума про Опанаса». Хорей, образующий главную ритмическую массу поэмы, перебивается время от времени синкопированными строками (т. е. такими, в которых ударение перенесено с сильного «времени» такта стопы на слабое):

Дайте шубу Опанасу
С у к н а г о р о д с к о г о.

Так как это «перебивание» лишено правильности (т. е. определенного ритма повторения), то такие строки воспринимаются именно как синкопированные, как «отклонения от нормы», к которой стих, отклонившись, снова возвращается, и нельзя говорить о комбинированном размере. Он появляется лишь в последних главах поэмы, где лирические концовки образованы правильным чередованием хореических и «синкопированных» строк, причем эта правильность подчеркнута изменением порядка рифмовки (вместо: *авав — аавв*):

Опанас, шагай смелее,
Гляди веселее!
Ой, не гикнешь, ой, не топнешь,
В ладоши не хлопнешь!

говорить и о «Selbstbeser» (так Сиверс называет тип чтеца, который не старается «следовать внушениям автора», а искажает его субъективной передачей). Но, во всяком случае, его опыты говорят о том, что установление объективных законов напевной лирики на основании «фонетического» материала, по крайней мере, сомнительно. Устранить элемент субъективизма из эксперимента с чтением, хотя бы и «массового», чрезвычайно трудно (если не невозможно). Понятно поэтому, что Эйхенбаум от такого ненадежного, «субъективного» материала, как данные чтения вслух, переходит к материалу «объективированному», не зависящему от произвола исполнения, к самому произведению, стараясь в нем отыскать опорные точки для теории. Если его попытка не вполне удачна, то в этом повинны недостатки формального метода.— *Примеч. А. Лежнева.*

[1] Свободный метр, в котором при неизменном количестве ударяемых слогов в строке количество безударных варьируется.— *Примеч. А. Лежнева.*

Сами синкопированные строки можно было бы рассматривать как амфибрахические:

Сукнá городскóго,—

но их появление на фоне хорея не позволяет их читать с той плавной ровностью, которая отличает трехсложные размеры:

В песчаных степях аравийской земли
Три гордые пальмы высоко росли —

а заставляет делать паузу в середине стиха, отделяя большой цезурой одну половину стиха от другой:

Дайте шубу Опанасу
Сукнá // городскóго,—

так что здесь мы имеем скорее стих «дольникового» типа:

◡ ⏑ / ◡ ◡ ⏑ ◡

Первая стопа синкопирована, конец стиха 3-й нэон «норма».

Пауза выступает отчетливо и там, где первое слово трехсложное и где чтение амфибрахием как бы напрашивается само собой (если брать строку изолированно):

По откосам виноградник
Хлопóчето // листвóю.

Но такая пауза особенно сильно выделяет ударные слоги, придает взволнованную, приподнятую, лирически напряженную интонацию, как бы заставляет «выбрасывать» с энергией слова. Синкопы служат поэту средством повышения эмоционального тона [1] Действительно, если нельзя найти у Багрицкого *ритмической* правильности чередования синкоп, то можно открыть у него закономерность иного рода: синкопы появляются в местах наибольшего эмоционального напряжения поэмы (расстрел Когана, сражение и единоборство Опанаса с Котовским, не говоря уже о лирических концовках). Автор пользуется

[1] Интересно отметить, что собственное чтение Багрицкого относится к тому типу, который исследователями «напевного» стиха считается характерным для последнего: оно повышенно-эмоционально, выделяет «мелодику» стиха, подчеркивает общий эмоциональный тон стихотворения, причем этот тон как бы «закрашивает» логически-смысловую «сторону» произведения.— *Примеч. А. Лежнева.*

ими также в самом начале «Думы», для того чтобы сразу ввести читателя в ее лирически насыщенную атмосферу,— он дает их в сугубо натуралистических описаниях, окрашивая их в горячие тона и еще раз подтверждая, что они играют у него лишь роль своеобразных эмоциональных пятен.

К перебоям ритма Багрицкий прибегает и в трехсложных размерах. Редкое стихотворение выдержано у него до конца в правильной схеме. Особенно многочисленны и сложны перебои и изменения ритма в «Разговоре с комсомольцем Н. Дементьевым», наиболее ритмически богатом произведении Багрицкого [1] Хотя автор здесь и прибегает к разговорным интонациям:

Десять лет разницы —
Это пустяки! —

но в целом стихотворение выдержано в «напевном» стиле, и «говорные» интонации играют тут ту же роль цветных пятен, что и натуралистические описания в «Думе про Опанаса». Романтик снова сказывается в «сшибании лбами» стилевых контрастов, в любовании живописными эффектами их противопоставления.

Перебои ритма, разумеется, не разрушают напевного характера стиха (в той пропорции, в какой их вводит Багрицкий, они лишь на время нарушают равновесие метрической системы, снова затем восстанавливаемое). Но они вносят элементы беспокойства, энергии, динамики и как нельзя более согласуются со страстной, напряженной, чуждой пассивной мечтательности романтикой Багрицкого.

Можно найти у него и много примеров вопросительной интонации («Что ты видишь? Что ты слышишь? Что знаешь? Чем дышишь?»), членения стиха на два полустишия, сопровождаемого их ритмико-синтаксическим параллелизмом («Гоняться за рыбой, кружиться над птицей», «Раскиданы звери, распахнуты воды», «Ах, греческий парус! Ай, Черное море!», «Доброе дело! Хорошее дело!»), и других особенностей, которые Б. Эйхенбаум считает характерными для «напевного» (правильно обозначенного В. Жирмунским как романтический) стиля. С другой стороны, у Багрицкого очень редки случаи enjambement — перено-

[1] Вообще-то Багрицкого отличает скорее метрическое однообразие, проявляющееся, например, в чрезмерном пристрастии к амфибрахию и смягчаемое лишь перебоями ритма.— *Примеч. А. Лежнева.*

са, типичного для «говорной» интонации. Мы их найдем почти только в одном «Тиле Уленшпигеле», написанном пятистопным «белым» ямбом [1]

Конечно, Жирмунский прав, когда, возражая Эйхенбауму, говорит, что эти ритмические и ритмико-синтаксические «приемы» не могут «механически порождать напевную речь», что они встречаются и в лирике иного, не «напевного» (т. е. романтического) стиля. Но *частота* их и *преобладание* являются уже до известной степени характерными для этого стиля. Они помогают его выявлению. Наряду с такими особенностями поэзии Багрицкого, как установка на «настроение», на «характерность» и живописность, как игра контрастами, они свидетельствуют о том, что автор «Думы про Опанаса» — чистокровный романтик. А его повышенный пафос, «фламандизм», натуралистическая острота, энергия говорят, что это романтик особого рода, с большой жизненной цепкостью, крепостью, вкусом к современности.

---

[1] Любопытна строфика Багрицкого. В то время как мы переживаем сейчас явный упадок строфической изобретательности и у большинства современных поэтов строфа бедна и однообразна (господствует тип: *abab* или *aabb*), у Багрицкого мы можем встретить более сложные виды строф и их сочетания между собой. Так, «Песня о рубашке» написана секстинами двух типов. Первый — *babbba,* второй — *bababa* (где «*a*» — мужская рифма, «*b*» — женская). Оба типа секстин чередуются между собой в определенном порядке: I—II—I—II, I—II—II—II—II; I—II. В среднем «периоде» происходит как бы задержка на второй строфе, причем к концу ритм опять выравнивается. Менее правильно построение «Разбойника», где мы видим строфы типа $a\ a_1\ a\ a\ a_1$ (*a* и a_1 — *разные* мужские рифмы) и $a\ a_1\ a\ a_1$, чередующиеся между собой беспорядочно. «Арбуз» — в основе обычная строфа — *abab,* к которой через неопределенные промежутки прибавляется концовка $a_1\ a_1$. «Папиросный коробок» — в основе строфа *abab*, которая часто деформируется и усложняется: *abaab, aaba*$_1$ a_1 *b*. То же в «Разговоре с Дементьевым», где деформация дает такие строфы, как *babaaab*$_1$. Нередко отчетливое строфическое деление отсутствует, но порядок рифмовки делается очень сложным. Так, в стихотворении «От черного хлеба» имеем: $b\ b\ a\ b_1\ b_1\ a\ b\ b\ a_1\ b_1\ b_1\ a_1$. Было бы рискованно утверждать, что сложная и искусная строфика *специфична* для романтиков, но романтики особенно охотно ее культивировали. Может быть, следовало бы отметить у Багрицкого наличие таких типичных для немецких романтиков размеров, как белый 4-стопный хорей, скомбинированный в строфы — *b b b a* («Птицелов»).

Несколько слов о «повторах», «звуковых сближениях» у Багрицкого. Они встречаются очень часто, и в форме, заставляющей вспомнить Пастернака: «Мотора дозорного скороговорки», «В ребра и **винт** виттовой пляской **двинул** бензин», «Полощет **плат** крылатый», «Наказанный **Казвин**», «рубить и **ржать**,— и мы во **ржах**», «чрез **рокот рек**, через **пыль полей**», «**мулы** в **мыле**», «чуть **ветер**, чуть **север**». О них можно сказать то же, что и о строфике.— *Примеч. А. Лежнева.*

Впрочем, о том, что он романтик, он заявляет достаточно определенно сам. «Разговор с комсомольцем Н. Дементьевым» является как бы его романтическим манифестом. Он не скрывает своей наследственности, своей зависимости от старых романтиков [1]. Он с редкой откровенностью раскрывает свои карты. Больше того, он дает все козыри в руки своим противникам — врагам всяческой романтики. И если не всегда признание автора является достаточно веским доводом, если нередко поэт имеет о своем творчестве превратное мнение и представляется самому себе не таким, каков он на деле, то в данном случае субъективная оценка писателем своей работы совпадает с ее объективным смыслом. Но для того, чтобы этот смысл стал нам ясен, мы должны рассмотреть конкретное содержание романтизма Багрицкого.

---

[1] Хотя вопрос о литературных влияниях и не имеет той решающей роли, которую ему часто приписывают, но все же на поэтической генеалогии Багрицкого следовало бы несколько остановиться. Ее чаще всего ведут от акмеистов. Думается, что это не совсем так. Во всяком случае, основная группа акмеистов осталась Багрицкому чуждой. Ни лирическая интимность Ахматовой, ни пассеистический артистизм Мандельштама не связаны внутренне с его творчеством и не отразились на нем. Больше проявилось влияние Гумилева (всего отчетливее в «Голубях»), да и то его следы довольно поверхностны, и то, что приписывают ему, можно чаще объяснить непосредственным воздействием французских парнасцев и символистов, проводником поэтических принципов которых Гумилев в значительной мере и являлся (недаром ведь было Блоку так «скучно» его читать; он находил для себя в нем мало нового; Гумилев старался играть роль акмеистского Брюсова — и стал им). С большим правом можно говорить о влиянии *боковой* «линии» акмеизма (Нарбут, Зенкевич), на что правильно указал рецензент «Звезды». Натурализм Нарбута, густые краски Зенкевича не раз вспоминаются при чтении Багрицкого («Весна», «Трясина»).

С другой стороны, ясно заметно увлечение романтиками: английскими (от Вальтер Скотта до Киплинга), немецкими — и через романтиков — народной поэзией. В Багрицком произошел как бы сплав «младших» акмеистов со старыми романтиками. Говорить о нем как о «чистом», чуть ли не типичном акмеисте нельзя: самый принцип акмеизма враждебен его романтической поэзии. Последователей акмеистов у нас теперь много, но это — другая школа (Ушаков, Тарловский и др.).

Можно отметить в технике Багрицкого и следы воздействия Пастернака («звуковые сближения»), Сельвинского («разговорная» речь). Последнее влияние, впрочем, довольно незначительно. К тому же вставки «разговорной» речи, бытового жаргона имеют у Сельвинского, с его реалистической «системой» поэзии (в которую они входят как основной конструктивный элемент), совершенно иное значение, чем у Багрицкого. Конструктивистом Багрицкий не стал — и вряд ли когда-нибудь станет. То, что он состоит в этой группе,— факт внелитературный. Конструктивизм по своему существу «полярен» и чужд романтической поэзии не менее, чем акмеизм.— *Примеч. А. Лежнева.*

IV

Оно отчасти раскрылось перед нами, когда мы пытались проследить эволюцию поэта. Мы видели, как от уленшпигелевской созерцательности, как от светлого «приятия» мира, при котором, однако, «приемлющий» остается в стороне, ни к чему не причастный и бродящий по свету с удивленными и широко раскрытыми глазами, он переходит к романтизму несравненно более действенному и сильнее пропитанному современностью. Это проявляется в сгущении эмоциональной окраски стихов: прежде созерцательный, оптимизм Багрицкого доходит теперь до буйства, до исключительного напряжения. Это проявляется во все большем проникновении революционных мотивов в его творчество.

Первой вещью, где они выступили отчетливо, была «Дума про Опанаса». Содержание ее несложно. Молодой деревенский парень Опанас бежит из продотряда, от «Когана-жида», что «залезает носом в хаты, которые чище», от надоевшей и плохо понятной ему гражданской войны — на землю («не хочу махать винтовкой, хочу на работу»). Но уйти «на работу», остаться в стороне — трудно, борьба имеет свою логику,— убежавший от Когана Опанас попадает к Махно. Он попадает нечаянно, его заставляют насильно войти в состав банды, ставя перед ним крутую дилемму:

Повернешь обратно дышло,
Пулей рот закрою.

Но, по существу, он сам в этот момент недалек от идеологии махновства. Он представитель напуганной мелкособственнической стихии, видящей в большевиках угрозу разорения. Поэтому он так легко и быстро осваивается с новой обстановкой и становится скоро типичным махновцем во всем — от одежды до поведения. Но все же тайная неудовлетворенность, скрытый «червь сомнения» остается в нем и теперь. Он чувствует трагизм положения:

Хлеборобом хочешь в поле,
А идешь — бандитом.

В нем начинается скрытая работа мысли, которая должна рано или поздно привести его к разрыву — или к конфликту — с махновством. Случаем, который ее обнаруживает и ускоряет ее созревание, является казнь Кога-

на. Ночью на продотряд, расположившийся в деревне, нападают махновцы, перерезывают его «в доску» и захватывают в плен начальника отряда Когана. Опанасу достается приятная обязанность вести его на расстрел:

Опанас отставил ногу,
Стоит и гордится:
— Здравствуйте, товарищ Коган,
Пожалуйте бриться!

Но, против собственного опанасовского и читательского ожидания, расстрел Когана страшно потрясает молодого крестьянина. Эта сцена вызвала нарекания со стороны критики. Так, Бескин (в «Чипе» [1]) упрекал Багрицкого в том, что фигура коммуниста Когана не выдержана. На предложение Опанаса:

Утекай же в кукурузу,
Я выстрелю в спину!
Не свалю тебя ударом,
Разгуливай с богом!..

Коган отвечает гордым отказом:

Опанас, работай чисто,
Мушкой не моргая.
Неудобно коммунисту
Бегать, как борзая!

Бескин замечает, что это героическая поза, коммунист не имел права так ответить, а должен был в интересах дела использовать каждую возможность спасения. Но он не заметил тех строк, что следуют непосредственно за отказом Когана:

Прямо кинешься — в тумане
Омуты речные,
Вправо — немцы-хуторяне,
Влево — часовые,—

то есть шансы на спасение ничтожно малы, и бегство не только унизительно, но и *бесполезно*. Здесь не героическая поза, а трезвая оценка положения. Может быть, Коган определил его не совсем верно, но это — другое дело.

Но в сцене расстрела имеется иной недостаток, более серьезный. Насколько можно судить по ходу поэмы, смысл сцены заключается в том, что расстрел Когана является толчком, нарушающим неустойчивое душевное и идеологическое равновесие Опанаса. Опанас — не кулак, он —

[1] Газета «Читатель и писатель».— *Сост.*

скорее средний крестьянин (некоторые намеки в поэме позволяют даже предполагать, что он батрак: ища работы, он «бежит» к колонисту Штолю). У него нет глубоких причин относиться враждебно к революции; расстрел Когана, его мужественное поведение напоминают ему о величии дела, за которое Коган борется, и с жестокой ясностью показывают, что он, Опанас, бежавший из продотряда «на землю» и попавший к махновцам, запутался, пошел не по той дороге. Повторяю, это тот смысл сцены, о котором мы можем *догадываться* по развитию действия в поэме. На деле получилось не совсем так. Багрицкий выдвинул вперед мотивы не общественные, а *моральные*. Опанас потрясен, потому что ему приходится убивать *безоружного*. Внутренний голос говорит ему:

— С безоружным биться, хлопец,
Последнее дело.

Вот почему он «грустит, как с перепоя». Вот почему:

...равнина волком воет
От Днестра до Буга,
Зверем, камнем и травою:
— Катюга! Катюга!..

«Катюга» — значит палач. Но за свое пребывание у махновцев Опанасу приходилось, верно, не раз самому расстреливать или присутствовать на расстрелах. Так что его потрясение непонятно. То есть оно может стать понятным, но в другом «плане»: если мы предположим, что Опанас чувствует, что он расстреливает не просто безоружного человека, а представителя той идеи, того дела, которое ему самому кажется правильным и нужным. Такой замысел несомненно и лежит в *основе* этой сцены (центральной в поэме), но он неудачно выявлен поэтом.

Как бы то ни было, после расстрела Опанас лишается душевного покоя. В одном из сражений он попадает в плен к красным, кается в убийстве Когана — и перед самым расстрелом его вновь встает перед ним образ убитого коммуниста.

Опанас является, конечно, центральной фигурой поэмы. Но последняя не сводится к истории запутавшегося, не нашедшего в революции верного пути крестьянина. В значительной мере (особенно после расстрела Когана) Опанас служит носителем действия, сюжетной скрепкой, его судьба — поводом для развертывания «батальных» и бытовых картин. Сцены сражения относятся к самым блестя-

щим в поэме. «Пафос» ее именно в них. Известен большой успех «Думы», в особенности с эстрады. Успехом этим она, в первую очередь, обязана «батальным» сценам. Мне недавно рассказывали о том, как «Думу» приняли в военной среде; она была прочитана на собрании, где присутствовали, в числе прочих, участники операций Котовского, описанных в поэме. Она произвела сильнейшее впечатление — и как раз романтической героикой гражданской войны. Слушатели долго не могли успокоиться и до утра проговорили о поэме.

Если мы вспомним, как плохо обычно принимается участниками гражданской войны «батальная» литература, рассказы о событиях, близко им известных, как холодно была встречена поэма Асеева о Буденном, «Гибель Железной» Вс. Иванова, а многими даже «Конармия» Бабеля, то этот успех покажется нам особенно знаменательным. Багрицкому, очевидно, удалось затронуть у своих читателей какие-то «струны», которые не могли «зазвучать» под руками других поэтов. Чем же он этого добился?

Во-первых, надо думать, сгущенной, красочной романтикой революционной войны, которую никому не удалось воспроизвести с такой силой и яркостью. Во-вторых, тем демократизмом стиля, который проявляется в вводе разговорной, простонародной речи, терминов современности, бытового натурализма и юмора, песенного тона, или, например, в том, что Котовский, снижая батальную героику, вызывает Опанаса драться кулаками:

Рубанув, откинул шашку,
Грозится глазами:
Покажи свою замашку
Теперь кулаками.

В-третьих,— может быть, не всегда четким, но увлекающим — пафосом, таким властным, что только музыка может спорить с его воздействием.

Конечно, этот пафос окрашен в активные, революционные тона. Но нельзя отрицать, что в поэме есть не только романтика *революционной* войны, но и просто романтика войны. Вернее, та условная, литературная, песенная «батальная» романтика, которая, упростившись, может дать «лубок». Правда, у Багрицкого она не упрощается.

Развитием линии «Думы» служит «Разговор с комсомольцем Н. Дементьевым». Стихотворение начинается с упрека, который направляется по адресу поэта его собеседником, и снова повторяется как рефрен:

— Багрицкий, довольно!
Что за бред!..
Романтика уволена
За выслугой лет;
Сабля — не гребенка,
Война — не спорт;
Довольно фантазировать,
Закончим спор.

То есть собеседник упрекает поэта как раз в той военной романтике, о которой мы сейчас говорили. Поэт отвечает рядом блестящих строф, в которых старается показать, что он понимает романтику так же, как и «комсомолец Дементьев», что он вовсе не идеализирует «военный спорт», но что в нем говорит то же одушевление революционного пафоса, что и в его молодом собеседнике, что они одинаково думают и делают и будут делать одно дело. И если они погибнут, то недаром:

Пусть покрыты плесенью
Наши *костяки,*
То, о чем мы думали,
Ведет штыки...
С нашими замашками
Едут пред полком —
С новым военспецом
Новый военком.
Что ж! Дорогу нашу
Враз не разрубить:
Вместе есть нам кашу,
Вместе спать и пить.

Это — поэтический «манифест» полного присоединения Багрицкого к революционной современности. Это вместе с тем (как я уже указал) — манифест новой романтической школы. Но, хотя поэт и отрекается от военной романтики, он дает тут же яркие ее образцы:

Только ворон выслан
Сторожить в полях...
За полями — Висла,
Ветер да поляк;
За полями ментик
Вылетает в лог!
Военком Дементьев,
Саблю наголо́!

От реального Дементьева это не укрылось, и молодой поэт возразил своему старшему другу страстной отповедью идеализации войны — разумеется, также стихотворной.

Противоречие между революционной и «литературной», традиционно-военной романтикой ослабляет действенность его стихов. Но надо сказать, что революционный момент выражен в поэзии Багрицкого значительно сильнее, чем традиционно-батальный, и возрастает, в то время как второй идет на убыль.

Признаком дальнейшего идеологического роста Багрицкого является «Папиросный коробок». Здесь поэт пытается преодолеть довлеющую над ним власть интеллигентской традиции, хотя бы это была и традиция, идущая от декабристов. Он хочет порвать со всеми призраками, которые его гнетут, он хочет забыть и о «ночи Третьего отделения», и о соснах, мнящихся виселицами, и о ветвях, которые заносятся, как шпицрутены, и о всем том, что явилось ему в кошмаре темных осенних часов. Он хочет «отряхнуть от своих ног прах» прошлого, чтобы войти новым человеком в современность. Но он боится, что не сумеет уже сделать этого усилия, что он слишком врос в традицию прошлого. И он завещает своему сыну доделать то, что не сумел он, выкорчевать мучительные символы минувшего.

— Вставай же, Всевóлод, и всем володай,
Вставай под осеннее солнце!
Я знаю: ты с чистою кровью рожден,
Ты встал на пороге веселых времен!
Прими ж завещанье:
Когда я уйду
От песен, от ветра, от родины,—
Ты начисто выруби сосны в саду,
Ты выкорчуй куст смородины!..

Багрицкий в своем романтизме не одинок. Его стихи вызывают отклик в пролетарской литературе. «Разговору» отвечает «Романтика» Голодного, «Гренада» и «Ночные встречи» Светлова. У нас создается в поэзии — пусть и не вполне оформленная — романтическая школа. В связи с этим получает особое значение общественная ценность творчества Багрицкого, самого яркого представителя этой школы.

Для полноты идеологической характеристики Багрицкого надо было бы указать на стихотворение «Ночь». Бескин видит в нем едва ли не прославление вещей, «уюта» и сытости. На деле — это злой гротеск, проявление своеобразного романтического «непринятия» нэпа, отвращения к служилому и сытому мещанству. Оттого «фламандизм» поэта и получает здесь такие преувеличенные, почти чудовищные формы. В книге это стихотворение стоит особняком (подчеркивая, правда, романтическую закваску творчества Багрицкого).— *Примеч. А. Лежнева.*

Нетрудно было бы показать, что Багрицкий является не пролетарским поэтом, а представителем интеллигенции, что в его поэзии нашла выражение психология тех ее групп, которые стояли раньше в стороне от политики и которых к революции привело романтическое восприятие ее пафоса. Что в дальнейшем он все ближе и теснее подходит к современности, к ее передовому классу. Мы поставим вопрос в другую плоскость: что же в его творчестве является ценным для этого класса, для сегодняшнего дня, для развития литературы?

Прежде всего оптимизм, радостное, красочное восприятие мира, буйное «половодье чувств», которое характерно почти для каждого стихотворения Багрицкого. Затем его, пусть романтический, «преувеличенный», но заражающий боевой пафос, героика его поэм, так нужная для наших дней, представляющих лишь передышку между боями. Наконец, «демократизм» его приемов, доступность его поэзии (она несравненно «понятнее», чем творчество большинства наших крупных поэтов), доступность, достигаемая отнюдь не упрощенчеством и снижением качеств, редкое уменье сочетать мастерство с непосредственной эмоциональной заразительностью.

Наряду с этим у Багрицкого есть и недостатки. Его мысль не всегда выдержана и определенна. Его романтизм порой засоряется литературщиной — тогда к благородному металлу его революционного пафоса примешивается лигатура устарелых романтических воззрений и навыков. Но недостатки его поэзии находятся в процессе изживания и с избытком покрываются тем ценным и нужным, что имеется в ней. Несмотря на срывы и неясности, это все же *революционная* романтика или, по крайней мере, огромное к ней приближение.

Но проблема романтики получает особый смысл в связи с разгоревшимися в последнее время спорами о типе нового человека. Какой человек необходим для нашей эпохи? На этот вопрос даются иногда самые дикие ответы. Так, Незнамов и Третьяков выступили с апологией дисциплинированной «машины», спеца, который не интересуется ничем вне своей специальности. Только такой человек может, по словам Третьякова, вынести на своей «премированной шее» тяжесть переходного периода.

Наша российская расхлябанность, неумение работать, огромная нужда в специалистах, людях дела могут отчасти объяснить происхождение такого взгляда. Объяснить, но не оправдать. Новому человеку нужна не только «премиро-

ванная шея», но и «премированная» голова. А то как бы на эту шею не сел кто-нибудь из тех, которые, как говорит Вольтер, воображают, что одни люди рождены с седлами на спинах, а другие со шпорами на ногах. На «премированной шее» спеца или живой машины может быть легко вынесен и фашизм. Широкая выя особенно удобна для ярма.

Третьяков оговаривается: упрощенный человек нужен для *переходного* периода. Но ведь социализм не падает с неба, а образуется как результат переходного периода. Каким же чудом из третьяковской «живой машины» может вдруг возникнуть человек социализма? Между ними пропасть. «Живая машина» ведет не к человеку социализма, а к уэллсовскому морлоку.

Конечно, у нас нет данных для развития типа машинизированного спеца как *массового явления*. Поэтому спор, поднятый вокруг него, не имеет на деле той остроты, которую ему придает газетная полемика. Но третьяковская теория может стать *объективно* удобным прикрытием для того «нейтрального», аполитического делячества, которое кое-где у нас нарождается.

Новый человек должен иметь «премированную голову», он должен многое знать, во многом разбираться и видеть дальше стен своей мастерской, конторы, лаборатории. Но он должен иметь и постоянный заряд революционного энтузиазма, оптимизма, любви к жизни. Вот где происходит стык между ним и поэзией современных романтиков. Вот почему может быть сейчас близко и нужно творчество Багрицкого.

1927

ИВАН КАТАЕВ [1]

В свое время — а это время очень недавнее — много заставил о себе говорить роман молодого писателя В. Кина «По ту сторону». Успех этой вещи вызывался двумя обстоятельствами. Во-первых, довольно необычной для произведения с революционной тематикой полуприключенческой формой. Она хорошо гармонировала с элементарными, но резко заостренными ситуациями романа, с его бодрым, английского типа, юмором, окутывавшим его застенчивую героику. Во-вторых, и это главное, тем, что образ коммуниста, пребывавший бледной тенью, абстракцией, рационалистической схемой не только у так называемых «попутчиков», но и у большинства пролетарских писателей, здесь облекся плотью. Правда, Матвеев и Безайс — еще не подлинные развернутые типы. Они тоже упрощены. В них мы скорее видим эскизы, чем законченные фигуры. Но в них уже происходит преодоление голого рационализма. «Кожаная куртка» распахнулась — и под ней оказался человек с горячей кровью.

Еще дальше в том же направлении пошел Ив. Катаев, автор повести «Сердце». На первый взгляд повесть эта имеет много общего с «Завистью» Олеши, с которой она одновременно написана. Как и Ю. Олеша, Ив. Катаев берет образ «строителя», героя нашей переходной эпохи, который всего себя отдает делу. Как в работе, которую ведут «колбасник» Бабичев и кооператор Журавлев, так и в характерах их обоих есть несомненные черты сходства. Наконец, сближает Олешу и Катаева и кое-что в их художественной манере — западничество, уменье показать вещь, тяготенье к натюрморту и intérieur'у. Но при всем том «Зависть» и «Сердце» — явления совершенно разного порядка.

Олеша как бы наложил в своей повести один на другой два рисунка. Под первым, который многие только и разглядели, под силуэтом героя социалистических будней проступает облик самодовольного мещанина. Автор недаром заставляет нас смотреть на Бабичева глазами Кавалерова. Его исступленная и подозрительная ненависть упорно выискивает и отмечает в Бабичеве каждую мещанскую черту, каждое проявление ограниченности, сытой тупости — и мы с удивлением видим, что этих черт не так уж мало, что они слагаются в какую-то законченную систему. Посмотрите,

[1] Из статьи «О молодых писателях».

как он относится к Кавалерову. Его смутная жалость, заставившая его поднять из уличной грязи пьяного, оборачивается жестоким капризом. Бабичев перестает замечать Кавалерова, он его игнорирует, он обращает на него меньше внимания, чем на вещь. Кавалеров знает, что так же, как его из прихоти подобрали, его, не долго думая, прогонят. И если б он даже не был «человеком из подполья», человеком с изломанной натурой и израненным самолюбием, такое бездушное отношение его бы все равно и неминуемо должно было озлобить.

А между тем Кавалеров вовсе не так уж безнадежен. У него — острый ум, вкус, понимание искусства, тонкая художественная натура. Он представляет собой несомненную интеллигентную силу, которая — умело направленная — может выполнить большую полезную работу. И надо было бы не очень много чуткости, чтоб суметь подойти к нему и если не выпрямить его, то попытаться поставить его на твердую дорогу, ввести в новую жизнь и, во всяком случае, не сталкивать с дороги под обрыв, в яму. А Бабичев сталкивает.

В отношении к Кавалерову Бабичев проявляет себя как ограниченный мещанин, как человек, который за делом не видит живых людей. Мы много слышим о его доброте, о всей той гамме человеческих чувств, которая уже недоступна для Кавалеровых и досталась в единоличное обладание ему, представителю новой породы дельцов. Но мы плохо верим этому. За фигурой Бабичева встает фантом его приемыша, этого молодого парня, желающего стать как машина и презирающего всякие сантименты,— и этот полуреальный призрак бросает настоящий свет на строителя «Четвертака». Он показывает, куда растет Бабичев.

Двойственность Бабичева дает в результате американизированного дельца. Второй, основной рисунок выступает отчетливее первого. Бабичеву вещи заслоняют человека. Он увлечен своим делом, которому отдает все время и энергию, и дело это нужно, и нужны сейчас бабичевское увлечение и страсть — и потому он с первого взгляда кажется героем нашей эпохи. Но попробуйте изменить общественную цель этого дела, оставив его формы, перенесите Бабичева в обстановку буржуазной страны, заставьте его работать не на нашем социалистическом, а на американском строительстве, которое бы у него так же потребовало всего времени и энергии, где бы он также сооружал дом, делал дешевую колбасу, мог тут же руками ощупы-

вать результаты своей работы — и вы убедитесь, что вам не придется в Бабичеве изменить ни одной черты. По существу, в Бабичеве коммунист не показан, а показан только делец, хороший работник, и читатель уже сам дополняет его до коммуниста, пока он не наталкивается на противоречия, доказывающие, что такое дополнение не совсем законно.

Иным представляется нам катаевский Журавлев. У него с Бабичевым совпадает только внешний рисунок — судьбы, занятий, устремлений (и то не вполне). В основе своей это люди разных типов. Если для Бабичева существует только дело, заслоняющее для него человека, то для Журавлева дело живет лишь в той мере, в какой он видит за ним людей. Журавлев свободен от вещного фетишизма, держащего в плену Бабичева. Характерна сцена заседания, когда Журавлев, слушая доклад, глядит на товарищей и старается вдуматься в каждого из них. Ему это легко удается. Огромная чуткость и любовь к человеку-товарищу позволяют ему многое угадывать и видеть то, чего Бабичев никогда бы, вероятно, не увидел. Его характеристики превосходны и полны теплоты большого сердца. Они служат автору не просто приемом для удобного введения в рассказ новых лиц. Еще больше, чем Аносова, Кулябина, Бурдовского, чем всех его сотрудников в общем деле, они характеризуют самого Журавлева. Его размышления слагаются в настоящий гимн сотовариществу, спаянности людей общей целью и работой:

«Товарищи мои! Вы уткнули свои деловитые носы в тезисы и отчеты. Лучше посмотрите каждый на себя и друг на друга и на всех вместе. Все вы удивительно хороши. Великолепная и незаметная дружба отграниченности связывает нас. Дружба красноармейцев в разведке, холостой компании за столиком шумного кафе или футбольной команды перед матчем. Уют сотоварищества! Вы собрались в деле, которое трещит и пляшет под ногами, ибо преодолевает грузные волны рынка, шквалы безденежья, мели вежливого равнодушия. У вас могут быть тысячи доброжелателей, но сделать их настоящими помощниками можете только вы сами. Все зависит от вас. И вы это поняли. Каждый из вас отдает этому делу самое драгоценное — свой человеческий день; он уже не может смотреть в глаза своей жене столько, сколько хочется, не может собирать грибы и думать о том, почему трава зеленая, а не красная. Он думает и делает для своего кооператива».

Не надо думать, что Журавлев плавает в каком-то

розовом тумане, слеп к недостаткам своих товарищей и недочетам в их работе. Он их прекрасно видит и отмечает. Но важнее, чем недостатки, для него то большое, что заложено в них, в дружеском коллективе. «Я копался в их делах, как часовщик в путанице разладившихся колес и винтиков, силясь разобрать и снова пустить в ход. И за всем этим я, как всегда, позабыл заметить самих людей. Но теперь они сошлись все сразу, молчат, просматривают материалы, шелестят листьями,— я могу глядеть на них и думать все, что хочу... Почему-то веселая нежность к ним играет во мне сейчас. Нежность и пафос». Вот слова, которые бы не мог сказать Бабичев. Но Журавлев несправедлив к себе. Он никогда не забывает за делом о людях. Вот он за прилавком строящегося магазина, он мысленно уже видит полки с расставленными товарами — и прежде всего перед ним встают те, для которых строится этот универмаг,— его «славный и гуляющий район» и «низенькая гладильщица с *Передовой швеи* — с мягким носиком и белыми ресницами», робко тянущая за рукав мужа.

Разница между Журавлевым и Бабичевым отчетливо проявляется и в том, как они оба относятся к «человеческому шлаку». Перед нами два параллельных эпизода: Бабичев — Кавалеров и Журавлев — Чистов. Чистов — «шлак» в гораздо более точном смысле слова, чем Кавалеров. Это бывший домовладелец, у которого революция отняла состояние и положение, втиснула в маленькую комнату «своего» же дома и заставила заниматься мелким кустарным промыслом: изготовлением игрушек. Он унижен и обозлен — и в виде протеста гадит у дверей своего соседа, большевика Журавлева. Это страшно возмущает сына Журавлева, пионера Юрку, характерно обрисованного, независимого и очень современного мальчика (он на все трезво глядит, все умеет и во многих отношениях практичнее отца). Юрка возмущен поведением старика и настаивает на его выселении. Для Журавлева такой выход неприемлем: Чистов — обезвреженный, бессильный классовый враг, одинокий старик, не имеющий ни родных, ни близких и добывающий средства к жизни нелегким трудом. Он готов не замечать его нелепого и жалкого протеста. Но Юрка не может с этим примириться. Поведение отца ему кажется «соглашательством». Он подает в домком заявление о том, чтобы выселить Чистова,— и хотя оно подписано «Ю. Журавлев», все принимают его за заявление Журавлева-отца, пользующегося в доме большим авторите-

том. Дело направляют в суд, суд постанавливает выселить, и в тот же день, когда получается решение, старик Чистов кончает самоубийством. Журавлева, который ничего не знал ни о заявлении, ни о суде, это страшно потрясает, падает тяжелым ударом на его и без того переутомленное, больное сердце, ускоряет давно предчувствуемую читателем развязку. Назавтра Журавлев умирает (быть может, слишком эффектно) смертью человека, сгоревшего на работе: от разрыва сердца, произнося на собрании речь.

Было бы неверно видеть в отношениях Журавлева к Чистову просто сентиментальность мягкого и жалостливого человека, которого чувство сострадания заставило на минуту забыть классовую установку. Повторяю, для него Чистов — *обезвреженный* противник. В тех случаях, когда он в этом не уверен, он умеет поступить по-иному. Эпизод с Сергеем Толоконцевым, старым его товарищем, может служить здесь лучшей иллюстрацией. Сергей, безработный и обтрепавшийся, с больной матерью на руках, просит у Журавлева какого-нибудь места. Не только с Сергеем, но и со всей его семьей Журавлев был когда-то очень близок, а сестру любил первой и сильной любовью. Как будто столько же мотивов помочь Сергею, как мало их было для того, чтобы заступиться за Чистова. Тем не менее Журавлев решительно отказывает: в Сергее он видит чужого, непримиримо враждебного новому строю человека. Эта «жестокость» как будто снова напоминает нам Бабичева. Но у Бабичева — барская прихоть, каприз (подобрал, не понравилось — бросил), Журавлев же сразу и прямо ставит расстояние между собой и Сергеем. Он поступает так не из-за равнодушия, эгоизма, сухости характера — он идет против собственного влечения помочь прежнему другу, он подавляет свои чувства, считая, что они направлены вразрез с интересами дела. Бабичев жесток оттого, что не замечает человека, Журавлев жесток оттого, что разглядел его слишком хорошо.

Но основное в характере Журавлева — не жестокость. К жестокости он бывает только вынужден. Основное в его характере скорее деятельная доброта, чувство товарищества, уменье подойти к человеку, энтузиазм в работе (быть может, в показе некоторых из этих черт Катаев даже переборщил, стараясь дать противовес «кожаным курткам» и геометрическим конструкциям, так часто заменявшим в нашей литературе образ коммуниста). В нем есть тот гуманизм, который исходит не из идеалистических посылок

неопределенного человеколюбия и прекраснодушия, но из сознания социальной детерминированности человека, из взгляда на него как на продукт обстоятельств, из стремления их изменить,— энергичный и активный гуманизм борца, работающего над переделкой этих условий,— так, чтоб они стали достойными человека, гуманизм революционера, носящего в себе уже сегодня элементы нравственности завтрашнего дня, освобожденной от внушений мелочной и жестокой морали классового общества с его торгашеской «справедливостью», с ее культом вещи,— гуманизм социалиста. Здесь основная разница между Журавлевым и Бабичевым. Журавлев — коммунист не только потому, что таковым его отрекомендовал автор, но коммунист по самому существу своему. В облике Бабичева ясно проступают черты американизированного дельца. Бабичева можно без труда перенести в другую социально-политическую среду. Журавлева вырвать из советской действительности нельзя.

Это говорится не в упрек Олеше. Он правдиво показал тип очень распространенный. Бабичевых пока еще, вероятно, больше, чем Журавлевых. Но не надо в них видеть новых людей. Бабичевы почти целиком от старого мира. Журавлев тоже не лишен недостатков. Автор придает ему иногда черты какой-то нервной экзальтированности, сентиментальности, обостренной чувствительности. Артистизм художника, которым он его наделяет, настолько своеобразен, что никак не может характеризовать типичную фигуру. Но, несмотря на эти диссонирующие детали, общий смысл образа Журавлева ясен: это действительно новый человек. Может быть, недостаточно развернутый и раскрытый. Может быть, кое в чем утрированный. Но правильно уловленный и художественно оправданный в основном. Ив. Катаеву, таким образом, удалось то, что не удалось большинству наших художников.

Правда, недостатки имеются не только в обрисовке Журавлева, но и в повести как таковой, в ее построении. Так, ее конец (смерть Журавлева и заключительная заметка об открытии нового кооператива) сделан несколько наивно. Если продолжать взятую параллель с Олешей, то автор «Зависти» — художник более опытный и богатый. Но в Ив. Катаеве есть та свежесть и *непосредственность* творчества, которой часто не хватает нашим лучшим писателям. Он целостен, он верит (до конца) в то, что пишет,— оттого в его повести отсутствует всякая раздвоенность, отсутствует второй иронический план. У тех получается

иногда, как в известной шуточной переделке «Стеньки Разина»:

Выплывают расписные,
Острогрудые челны.
А быть может, не челны.

Дан герой переходной эпохи, строитель и пр. А «быть может», никакой не герой и не строитель, а просто самодовольный мещанин и обыватель. Персонажи Ив. Катаева взяты всерьез, без всякого «быть может».

Говоря о «Сердце», нельзя не отметить большую стилистическую тонкость автора и особенно его уменье видеть и описывать вещь. При этом его описания, его intérieur'ы и натюрморты не самодовлеющи и холодны, но всегда вплетены в эмоциональную сеть произведения — за мертвыми вещами встает у Катаева человек, для которого сделаны эти вещи, и постоянное присутствие человека, явственный знак человеческих отношений, запечатленный в вещах, придает его натюрмортам живую теплоту и мягкость.

ХУДОЖНИК И КОММЕНТАТОР

О Борисе Левине

Вопреки хронологии «Юноша» является как бы первой книгой Бориса Левина. Хотя он еще прежде написал роман «Жили два товарища» и несколько повестей и хотя эти более ранние произведения заключают в себе многие из особенностей «Юноши», но все же только с «Юноши» начинается по-настоящему литературная судьба Бориса Левина, так что он, несмотря на свой журналистский и писательский стаж, может быть с известным правом причислен к совсем молодым авторам. Такое место в творчестве Левина «Юноша» занимает недаром. Это его первая подлинно значительная вещь. И, что всего важнее, это не безразличная книга. Можно быть разного мнения о том, насколько автору удалось в ней выразить или доказать то, что он хотел, можно по-разному расценивать ее достоинства, но одно несомненно: она вынуждает каждого занять определенную позицию относительно нее, быть за или против, она заставляет думать и спорить о затронутых в ней явлениях и мыслях. А это уже не мало.

Можно быть разного мнения... Но я не собираюсь в какой-либо мере пользоваться условными, сослагательными формулами оценок. Прямота книги обязывает к прямоте высказывания. Я имею в виду не простое соответствие литературного отзыва тому, что думаешь о книге в действительности, не правдивость в общем и элементарном смысле. Она обязательна для каждого пишущего и сама собой подразумевается, хотя бы в принципе. Я говорю и не об обнаженной резкости суждений: это — вещь очень полезная, но не безусловно необходимая. То, о чем я хочу сказать,— в другом плане. Это *читательская* откровенность оценки, верность своему впечатлению. Часто случается, что критик так далеко отходит от последнего, что книга, о которой он пишет, принимает в его уме самые общие очертания, превращается в некую логическую схему, в повод для умозрительных конструкций. Это уже не книга, а отвлеченная категория; удобство же таких категорий в том, что ими легко жонглировать. Книга становится мячом, перебрасываемым из рук в руки, и перебрасывающие обращают очень мало внимания на то, что у них в руках. Книга сводится к короткому афоризму. Из нее вырываются две-три хлестких формулы, которыми бьют автора или его литературных противников. Живая реальность ее ускользает из поля мысли. Оставшееся — тень,

след, контур — критик принимает за замысел, за ядро, за сущность. В таком логизировании есть своя увлекательность: очень легко и незаметно для себя искажаешь литературную данность и начинаешь иметь дело уже не с этой данностью, а с фикцией, созданной собственным воображением. Понятно, что при таких условиях критик не в состоянии быть правдивым, как бы он субъективно к этому ни стремился. Только конкретная критика может быть прямой. Но в основе конкретной критики лежит свежее восприятие литературной данности, непосредственное читательское впечатление. Одного этого восприятия недостаточно, но без него критика иссыхает. Таким образом, непосредственный читательский опыт является родником, питающим критическую работу. Это не значит, что художественное произведение должно рассматриваться изолированно, самоцельно, вне идущей в стране, в литературе борьбы, вне связи с руководящими принципами общего или литературного порядка, или что оно не может делаться само объектом дискуссии. Как раз наоборот. И критика и искусство живы этой связью. Нет даже большой беды, если роман или поэма обсуждаются с частной, «узкой», «односторонней» точки зрения какой-либо стилевой школы, литературного направления. Это может быть и полезно и нужно. Но при всяком таком обсуждении художественная «вещь» должна браться в ее конкретности, должна быть не *поводом*, а *местом* приложения общих принципов.

Если дать себе честно отчет в своем читательском впечатлении от «Юноши», то надо будет прежде всего отметить сильнейшую заинтересованность романом, который вас увлекает двойным увлечением: вы захвачены чужой жизнью, придвинутой к вам так близко, что вы различаете мельчайшие детали, опрозрачненные авторским пониманием до такой степени, что каждая подробность становится насквозь видной, причем, несмотря на всю близость и прозрачность этой жизни, у вас сохраняется четкое ощущение ее как чужой, неизведанной, новой — и как раз ощущение новизны и неизведанности, в которую вы введены так интимно и просто, составляет основную силу вашего увлечения, подобно тому как новизна местности, форм быта, особенностей культуры составляет главную прелесть путешествий,— и в то же время мы словно бы участвуем в этой чужой жизни, мы вмешиваемся в ее гущу, мы различаем в ней близкие и знакомые черты. Такая одновременность как будто противоречивых впечатлений, такая полнота жизненного потока, уносящего

с собой читателя, составляет секрет действия реалистического, широкого по формам романа в тех случаях, когда он на деле захватывает плоть жизни, подлинную данность ее людей и отношений. Мы знакомимся с новым, но в новом открываем близкое, в неожиданном — закономерное, в чужом — свое. В этом «противоречии» как бы проявляется игра внутренних сил искусства — его познавательной и его «преобразующей» функции. Искусство познает жизнь, как она «дана», как она есть, как она «представляется»,— и искусство ее «упорядочивает», организует, открывает ее скрытые закономерности. Искусство воссоздает реальность — и искусство пользуется реальностью, чтобы воплотить свой замысел. Искусство исходит от единичного — и искусство обобщает. Искусство отображает — и искусство «деформирует». На деле эти «противоречия» не являются постоянной величиной, и угол расхождения функций зависит от социальных и исторических условий, от положения художника в классовой борьбе, от его мировоззрения. Нет также надобности представлять их себе непременно как ущерб, как разлад, как нечто неподвижно данное и разъедающее художественное произведение изнутри, словно червь. Наоборот, в оптимальном случае, то есть в таком случае, когда внутренние и внешние условия сложились для художника наилучшим образом, их следует мыслить скорее как некое единство противоположностей, которые, взаимодействуя и сталкиваясь, движут вперед, как некую творческую, созидательную силу.

Второе, что нас поражает в романе почти так же сильно, как его жизненное полноводие и убедительность, это неровность, неровность очень закономерная, пространственно определимая, графическая, могущая быть выраженной правильной линией. Мы скоро замечаем, что жизненная убедительность романа, такая непреложная в первых главах, неуклонно и все возрастая в степени, падает по мере продвижения к концу. Лучшие главы — это начальные главы о Колче. О Нине уже немного слабее. Полноводие быстро иссякает, и в последней примерно четверти романа перед нами почти высохший ручеек, который по каменистому и неудобному ложу, приготовленному ему автором, с трудом добирается до финальных страниц. Нас удивляет это падение силы потока, похожее на то, как если бы внезапный обвал преградил ему путь. Оно в своем роде исключительно,— трудно найти какой-нибудь другой аналогичный пример. Романы, которые кончаются при столь слабом давлении, не имеют обычно такого сильного

начала. И наоборот, вещь, начатая так молодо и крепко, как начат «Юноша», редко кончается так сухо и бесцветно. И мы готовы расценить это произведение, справедливо создавшее Борису Левину крупное имя, сделавшее его известным тысячам и тысячам читателей, как блистательную неудачу. Мы готовы спросить себя: «Что это: победа, которая выглядит как поражение, или поражение, которое стоит победы?»

Попробуем разобраться в этом впечатлении. Нам нетрудно будет обнаружить, откуда происходит ощущение жизненной убедительности, которое нас охватывает при первом же знакомстве с романом. Оно — от множества характерных, метких, правдивых черт и черточек, которые невозможно просто выдумать из головы, а надо выхватить, выделить из действительности, а выделив, раскрыть и осмыслить и которые говорят об остром зрении Бориса Левина. Он очень конкретный писатель, со вкусом к жизни, к детали, ко всему колоритному, яркому, неожиданному, что каким-нибудь боком выдвигается из ряда. В то же время он, немного стесняясь этого, умеет отмечать такие подробности, которые создают мягкую, теплую, «задушевную» атмосферу дома, детства, семьи, поэзию простых, негромких чувств. Впечатление убедительности и подлинности изображенного больше всего и обусловливается соединением этих, по-видимому противоположных, особенностей: резкой характерности и мягкой живописи теплых тонов. У Левина детство пахнет клеенкой, он знает сумрак платяного шкафа, куда прячется маленький Миша, и вкус селедки, которую готовят хозяйственные руки Ксении и которая, прежде чем лечь на тарелку, плавала в синем заливе (в то время как где-нибудь в другом месте ешь селедку и чувствуешь, что это труп, долго ржавевший в бочке; бочка тряслась в товарном вагоне; ночью на станции Баскунчак вагон отцепили — загорелись буксы,— и бочка долго валялась под заскорузлым брезентом). Когда к Колче приходят гости, то отец и сын, оба застенчивые угрюмцы, прячутся по своим комнатам и вылезают лишь после того, как «чужие люди» уйдут: тогда они садятся за стол, доедают конфеты и пироги и оживленно и недоброжелательно обсуждают ушедших. Раввин похож одновременно на Мефистофеля и на козу с вспотевшими голубыми глазами. Он сожительствует с русской девушкой, в которую без памяти влюблен, и наряжает ее на деньги, присылаемые ему из-за границы. Такого раввина, при всей его эксцентричности, нельзя измыслить — и он хорошо характеризу-

ет ломку нравов и понятий, которая произошла после революции в толще еврейского быта. Колче предлагает раввинской любовнице Тане отдаться ему. Таня возмущена: не потому, что она неприступна,— она редко кому отказывала,— но ее коробит обнаженность и прямота разговора. Она подходит к окну, отдергивает занавеску: у окна стоит, приплюснув побелевший нос к стеклу, больной идиот; по опущенной нижней губе его стекает слюна (сцена происходит в комнате Колче, живущего при психиатрической лечебнице). Деталь элементарна, внезапна и разительна; она подана очень выигрышно, крупным планом, при помощи того же приема, каким пользуется кино, и, как это бывает с крупной кинематографической деталью, вырастает до почти символического значения. Это — метафора, материализованная и распавшаяся на два эпизода. Секрет действенности — не в необычности сопоставления. Само по себе оно не оригинально. Сведите его к ростку, откуда оно выросло,— к беглому уподоблению, к мысли, слегка окрашенной ассоциацией,— и оно прозвучит очень обычно и стерто: в Колче, старающемся овладеть Таней, было нечто идиотически-похотливое и тупое. Больше того, если бы даже сделать это сравнение конкретнее (но так, чтобы оно все же осталось сравнением) и сказать примерно, что распаленный юноша напоминал похотливого и слюнявого идиота, то действенность сопоставления вырастет очень мало. Но когда Левин вовсе обрывает связь сравнения, когда он заставляет его распасться на две независимые сцены, когда он ни слова не говорит о внутреннем состоянии Колче и о том, как он выглядит, а приводит только его слова и отвращение Тани и вдруг, как будто без всякого повода, избегая подготовить вас, показывает прижавшегося к стеклу идиота, и оба образа сталкиваются не как части словесного оборота, а как реальные лица,— тогда притупленные контрасты уподобления вдруг начинают «играть», действовать, приобретают отлетевшую от них жизнь и активность, и автор добивается своей скрытой — впрочем, не очень скрытой — цели: дискредитации героя. Дело, стало быть, не в самом сопоставлении, а в способе его «подачи», в манере, с какой оно произведено.

Борис Левин любит деталь, умеет ею пользоваться, знает за собой эту способность и склонен ею злоупотреблять. Во многом ему здесь помогла работа в газете: она приучила его глаз быстро схватывать новое, необычное, колоритное, она дала ему вкус к отдельному характерному

факту, но она же ему привила дурную всеядность, нередко свойственную газетным работникам, стилистическую неразборчивость в средствах и привычку к слишком острой кухне. Он любит довольно дешевую эксцентрику. Он коллекционирует смешные и нелепые фамилии. Правда, это делал и Чехов, но почти всегда в юмористических вещах и всегда для достижения комического эффекта. Когда его телеграфиста называют Ять, то это обосновано авторской установкой. Но когда фамилию Технорядно носит самый бесцветный из персонажей «Юноши», то это наводит на мысль, что такая фамилия дана ему автором только потому, что ничем индивидуальным, кроме диковинного прозвания, тот не сумел его отметить. То, что уважаемый в традиционной среде еврейского города раввин сожительствует с русской девушкой и нисколько не скрывает своих отношений к ней, эксцентрично, но этот эксцентризм оправдан. Но когда Левин, развивая и гиперболизируя ситуацию, заставляет больного раввина провести к себе радио (в надежде услышать голос бросившей его Тани) и умереть в наушниках, под вопли подслушивающих у двери старух и приставания стариков, уговаривающих его подписать бумагу об отречении от ошибок, то это уж ненужное преувеличение эксцентризма, игра на парадоксальном, необычном, «вкусном» факте, странное ради странного. Здесь и проявляется всеядность автора, его пристрастие, его жадность к необычному, блестящему — иногда только потому, что это необычно и блестит. Он ненасытно захватывает в свой роман все яркое, все цветное, что видит его глаз: и казарму 1917 года, и чудного раввина с его Таней, которую Миша рисует голой в голубых рейтузах, и деревню, где живет Нинина подруга и где Нина проведет лето, и родителей подруги, и баб, и пленного венгерца, и тишину этих месяцев, и все это описано с любовью и подробно, для того чтобы незаметно пройти, мелькнуть, исчезнуть, оборваться без продолжения; он захватывает все «интересное» и пестрое, сам порой не зная, что с этим делать, и бросая на полдороге. Эта писательская жадность говорит о вкусе к жизни, но в ней сказывается и фельетонистская склонность к острому факту. В фельетоне это закономерно, так как отдельный факт играет там совсем другую литературную роль, организуя вокруг себя все произведение, и имеет другое, «оперативное» значение, как факт реальный, злободневный, политический. В романе, в форме большого дыхания, он становится всего лишь деталью, которой опасно злоупотреблять.

Борис Левин не умеет вовремя остановиться. После превосходной сцены, где Таня видит в окне лицо идиота, превосходной именно в силу своей наглядной и молчаливой, *непрокомментированной* контрастности, следует авторское пояснение, имеющее в виду недогадливого читателя: «С вами — никогда! — повторила твердо Таня, *будто Миша был тот идиот, что стоял сейчас за окном*». Пояснение лишнее: сцена достаточно говорит сама за себя. Но Борис Левин боится, что его не поймут (эта боязнь преследует его на всем протяжении романа), и торопится прокомментировать то, что может быть только разрушено комментарием. Он не доверяет резкой образности показа и старается вернуться к «средней», умеренно выразительной интонации повествования (это похоже на то, как если бы непосредственное зрительное восприятие заменить словесным пересказом). Этот недостаток свойствен Левину в сильной степени. Он проявляется в отдельных деталях и сценах и особенно в изображении характеров в целом. Они слишком интерпретированы. И Фитингоф, и Владыкин, и Нина, и, конечно, больше всех главный герой, Миша Колче. Последние главы романа — это разгул авторского самоинтерпретирования. То, что оценка вложена в уста какого-нибудь персонажа, не меняет дела. Праскухин произносит над Колче нечто вроде надгробного слова, но его голосом явно говорит сам автор. Я пока оставляю в стороне *качество* интерпретации. Но откуда взялась у Бориса Левина эта склонность к самокомментированию? Писатель принужден прибегать к усиленной интерпретации собственных образов в трех случаях: либо когда он не уверен в своих силах, либо когда образы настолько бледны, что действительно не в состоянии говорить сами за себя, либо когда данность образа не совпадает с замыслом и образ «звучит» не так, как хотел бы автор. В этом случае интерпретация «подправляет» дело, пытается выпрямить косо выросшую художественную конкретность. Упрекнуть в бледности основную массу характеров, выведенных Левиным, нельзя. Больше оснований винить авторскую неуверенность. Левин боится не досказать, а потому и говорит часто больше, чем надо. Но эта причина недостаточна и в применении к нашему автору явно второстепенна. Притом то, что кажется с первого взгляда следствием неуверенности, часто оказывается в действительности результатом расчета, хотя и неверного. Остается расхождение между замыслом и реальным содержанием образа. Мы в дальнейшем увидим, как много значит в романе это

расхождение. Правда, интерпретирование собственных образов есть и у Тургенева (Рудин), и у Толстого (Кутузов), и у Бальзака. Но там оно является продолжением повествования. Оно вносит новые черты, новые подробности, оно вводит (у Бальзака), посредством ряда фактических данных и реальных сопоставлений, тот или иной образ в широкую историческую и социальную перспективу, выясняет его общественный генезис, его связи с окружающим. Это — не просто прямая оценка выведенного характера, как у Бориса Левина, не приговор, объявленный ему от имени автора. Это — дорисовывание или переосмысливание образа. «Комментарий» Тургенева, Толстого, Бальзака — реальный; комментарий Левина — литературный.

Можно было бы думать, что в этой гипертрофии интерпретации, в этом развитии оценки за счет действия, авторской подсказки за счет реальной логики положений и кроется причина падения жизненной полноты и убедительности романа, по мере того как мы приближаемся к его концу. И действительно, резонерствования друг о друге Нины, Праскухина, Колче и прочих персонажей сильно наскучивают и придают какую-то серую окраску последним главам «Юноши». Но объяснить этим резонерствованием неудачу Бориса Левина все же нельзя, тем более что самоинтерпретация имеется на всем протяжении романа, едва ли не с первых страниц. Дело много сложнее: ответить на второй из поставленных нами вопросов — о причине авторского оскудения к концу романа — значит раскрыть этот роман в целом, обнажить его основной замысел, содержание его центральных образов. Ибо неудача конца «Юноши» не случайность, а закономерное следствие заложенных в романе противоречий.

Один ряд таких противоречий уже отмечен выше. Это — противоречия стиля. Борис Левин задумал роман большого размаха, а пишет его иногда в манере фельетона. Он попадает попеременно то под влияние Толстого, то под влияние газетного языка. Смерть Колче на поле битвы напоминает соответственные страницы «Войны и мира» («И тебе не стыдно — об этом? Ничего не стыдно. Я приколю орден небрежно, чтобы он был незаметен и в то же время заметен. Метен. Отметен. Тень. Какая большая тень!..» «Усиленней заработали в кузнице. Откуда кузнецы, когда кругом голая степь? Сказал громко и сердито: «Почему не идут самолеты?» — все характерные толстовские интонации и своеобразный толстовский прием пре-

ломления восприятия через бред, с обманами чувств, со словесными деформациями, звуковыми сближениями — «И пити-пити-пити и ти-ти» Андрея Болконского). Праскухин говорит языком газетной статьи («Силы старого многообразны, замаскированы и, что опасней всего, нередко имеют симпатичное обличье»). Дело не только в том, что близость к Толстому слишком ощутима или что герой Левина, и притом *положительный* герой, выражается по-писаному, стертыми литературными оборотами. Дело больше всего в стилевом разнобое. Борис Левин пользуется без разбора самыми различными стилистическими принципами. Обстоятельная толстовская фраза, с ее недоверчивой, правдивой и настойчивой интонацией, вдруг сменяется журналистской скорописью или нервным импрессионизмом коротких, рваных предложений. Но каждая стилистическая манера есть лишь «внешнее» выражение какой-то внутренней системы, какой-то писательской установки. Фразу не меняют, как перчатки. Над ней работают, но заложенный в ней стилевой принцип должен остаться нерушимым. Шаткость письма у Левина означает колебание между разными установками. Его роман лишен стилистического единства, а с ним и единства внутренней системы.

Стилевая шаткость соседствует у Бориса Левина с неуверенностью языка. Над автором «Юноши» тяготеют традиции журналистски-торопливой работы, недостаточно внимательной к цвету и весу отдельного слова. Он употребляет неточные выражения, неправильные обороты. Он без нужды перескакивает из прошедшего времени в настоящее и обратно. У него странным образом не хватает слуха к живой речи. Он пишет: «Вы счастливы в этот утренний час, *в кровати*, с вашими женами-проститутками» (хотя надо было: *в постели*). Нина и Владыкин «душное лето *отмечали* подстриженной травкой на бульварах» (хотя автор хочет только сказать, что *для* Нины и Владыкина лето *отмечалось* травой на бульварах, отнюдь не возлагая на своих героев функций природы или обязанностей по городскому благоустройству). Эсеры у него «*заканчивали* речи с обвинения большевиков» (хотя с обвинения можно только *начинать*). Он замечает: «Есть такие литераторы, у которых все правильно — и *эпитеты* и *прилагательные*». Но прилагательные и служат эпитетами, так что бессмысленно их противополагать друг другу. Он продолжает свою параллель, переходя к художникам: «И рисунок четкий, и все пропорции соблюдены, и перспектива на месте, и *мас-*

ляные краски, но вот чего-то не хватает». Но то, что краски масляные — их *техническое* свойство, которое еще ничего не говорит о *качестве* картины. Он доводит до сведения читателя, что Мишу «бесила сама постановка вопроса о грусти», не видя всей неуклюжей казенщины этого оборота, а через несколько страниц срывается на рискованной и натянутой метафоре, называя корову «мрачным «му-у» на скользких копытах». Здесь мы, впрочем, вступаем уже снова в область стилевого разнобоя. Оба выражения плохи, но одно должно было бы исключать другое. Нельзя изощряться в эксцентрических уподоблениях и тут же суконным языком твердить насчет «постановки вопроса о грусти». Тот, кто делает одно, обычно не хочет или не умеет делать другого.

Борис Левин, видимо, сам чувствует неточность, шаткость, неуверенность своего языка. Если сравнить первую редакцию романа, напечатанную в «Красной нови», с позднейшей редакцией отдельного издания, то можно убедиться, что многие — и притом самые крупные — промахи им исправлены. Правда, не всегда до конца. Если раньше было написано: «Правую руку она воткнула в бок», то в отдельном издании напечатано: «Правую руку она ткнула в бок». Это немного лучше, но все же плохо, приблизительно, не совсем по-русски.

Стилистическая и языковая шаткость — самые крупные из недостатков Левина. Но приписывать им главную роль в неудаче разрешения «Юноши» нельзя. Накопление стилевых противоречий, отдельно взятое, еще не приводит к самоотравлению литературного организма. Причину надо искать глубже.

Нетрудно заметить, что «Юноша» принадлежит к тому ряду произведений, который начат «Завистью» Ю. Олеши. Отличительные черты их столь четко обозначены, что невольно берет искушение выразить их существо в одной какой-нибудь объединяющей краткой формуле. Так, в применении к ним говорят о романе треугольника — по традиционному расположению действующих лиц: он — она — он. Причем мужчины сталкиваются как враждебные социальные силы, а женщина достается в качестве трофея победителю. Но эта «треугольная» характеристика, основанная на аналогии с традиционным любовно-адюльтерным романом, неправильна даже с внешней стороны. В «классическом» романе подобного типа *она* — основное звено. Изымите женщину — и роман распадется, потеряет свой смысл. Но изымите Валю из «Зависти» или даже Нину

из «Юноши» — и смысл произведения, то основное, что автор хотел сказать, сохранится. Иначе говоря, треугольник здесь не составляет «души» книги, сердцевины ее замысла. Вернее, нет и самого треугольника, так как нет *трех* сторон, которые были бы *в одинаковой степени* важны и необходимы. Действительно необходимы только две. Для того чтобы «Зависть» была «Завистью»; для того, чтобы «Юноша» сохранил свое основное звучание, для того, чтобы концепция «P. S.» не распалась, достаточно Бабичева и Кавалерова, Праскухина и Колче, Лебяжьева и Борового. Это все книги одноконтрастные, это романы не «треугольника», а «пары сил», противоположных по знаку и заставляющих вращаться «колесо» произведения.

Впрочем, в «Зависти» нет даже «треугольника» в обычном смысле, а есть лишь ложный треугольник (как бывают ложные окна), поскольку Кавалеров ошибочно подозревает, что Бабичев пользуется любовью Вали. Правда, эта ложная ситуация дает такой же результат, как если бы она была действительной и как если бы борьба за Валю велась всерьез. Эпизод с Валей явственно показывает, что пред нами книга столкновения идей, а не людей, поединок мировоззрений, а не любовный поединок, и поэтому не так уж важно, кто персонально получит любовь Вали: «колбасник» ли Бабичев или Володя Макаров. Партия, игранная против Кавалерова, все равно выиграна.

«Зависть» построена на контрасте. Но чистота ее строения несколько нарушена тем, что одна из сторон, образующих контраст, удвоена: у Кавалерова появляется alter ego Иван Бабичев. Это удвоение Кавалерова — несомненный недостаток повести Олеши. Схема «Зависти» довольно точно повторена С. Колдуновым в его «P. S.», но Колдунов сумел ее упростить до полной отчетливости: на «сцене» только два героя, только две борющиеся силы: Лебяжьев и Боровой, Кавалеров и Бабичев. Я не касаюсь художественных достоинств обеих повестей: тут на руках у Олеши все козыри, и сравнение слишком невыгодно для молодого автора, чтобы его стоило подробно развивать. Но построена повесть Колдунова проще и экономнее, чем «Зависть». В противоположном направлении ведет свою работу Борис Левин. Он тоже исходит (в замысле) от Олеши, но он не упрощает Олешиной ситуации, как это делает Колдунов, а, наоборот, чрезвычайно ее усложняет. В «P. S.» действуют, по существу, только два лица. Они, впрочем, почти не действуют, а размышляют и спорят. Повесть состоит из монологов, где герой дискутирует сам

с собой, и диалогов, где он дискутирует с соседом по койке. В «Зависти» героев по крайне мере четыре: оба Бабичевы, Кавалеров, Валя. Они уже не только мечтают, разговаривают и спорят, но борются, бунтуют, скандалят. Все же сцена действия остается очень тесной, как раз настолько, чтобы позволить четырем человекам двигаться, не слишком задевая друг друга локтями. У Левина сцена внезапно расширяется, так что целые толпы — правда, довольно беспорядочные — получают возможность свободно ходить, рассаживаться, толкаться по ней. На полу здесь натоптано и наслежено, актеры недисциплинированны и уходят когда им вздумается, не считаясь с ходом действия; им не мешает выучиться дикции, а иногда и простой правильности речи. Но свежий ветер жизни веет над этой просторной сценой, дыхание повседневной реальности, ощутимость будней. Это уже не комнатный или больничный intérieur, не психологический застенок, где личность, с ее запросами и сомнениями, привязывается к ложу пыток, не лаборатория, ставящая изолированный опыт. То, что решалось в комнате или лаборатории, то, что было выстрадано в одиноких размышлениях, тут вынесено в жизнь, на «улицу», в сплетение многих судеб и интересов.

Я бы хотел быть правильно понят. Нет никакого сомнения в том, что «Зависть» и сильнее и оригинальнее «Юноши». Нельзя ставить рядом в своем роде законченное мастерство Олеши и еще как следует не установившийся, мутный от незаконченного брожения, ломающийся, как ломается голос, стиль Бориса Левина. Но у Левина есть одно преимущество над Олешей, зависящее не от степени, а от характера таланта. Олеша — писатель субъективный. О чем бы он ни писал, он пишет всегда о себе. К нему можно применить слова, сказанные Пушкиным о Байроне. Как и английский поэт, он создает свои характеры расщеплением самого себя, он превращает в автономные образы отдельные стороны своего существа. Его типы — сгущение его чувств и его мыслей либо чистое отрицание их, построенное как образ по способу противоположения, от обратного. Поэтому они имеют между собой такое наглядное родственное сходство. Произведения Олеши сильны не познанием мира, а его восприятием, не объективной значимостью образов, а их субъективным наполнением. Они интересны, поскольку в них отражается яркая артистическая индивидуальность, большой писательский темперамент, своеобразная поэтическая мысль, старающаяся провести через себя, окрасить собой весь окружающий мир, но

при этом преломляющая его под резким, деформирующим углом. Ни Кавалеров, ни Бабичевы не являются типами в подлинном смысле. Они живы авторским пафосом. Они существуют лишь в той мере, в какой через них думает, говорит, негодует автор. Степень художественного накала у Бориса Левина меньше, чем у Олеши, но его образы обладают той объективной значимостью, которой не хватает героям «Зависти». Они порвали пуповину, соединяющую их с автором. Раз созданные, они имеют уже собственное, независимое, закономерное бытие. Кавалеров есть сгусток мыслей, наплывших на писателя, внутренний голос, психологическая категория. Колче — человек, о котором вы можете думать как о реально существующем. Характерное обстоятельство: Левин вносит в свой роман почти столько же личного, сколько и Олеша. Так, Колче построен в еще большей степени из «субъективного материала», чем Кавалеров. Но личное, пережитое, субъективное идет у Левина на создание объективного образа, в то время как у Олеши и объективная данность растворяется в субъективном замысле. Колче — тип, Кавалеров — настроение.

Борис Левин исходит от Олеши. Он сохранил от «Зависти» Андрея Бабичева, Кавалерова, Валю и... Шапиро (старого спеца-еврея, энтузиаста колбасного дела): Андрей Бабичев называется Праскухиным. Кавалеров — Колче, Валя — Ниной, Шапиро — Эммануилом Исааковичем. Он сохранил «Четвертак» под псевдонимом «Книга — массам». Он сохранил основное — противопоставление интеллигента-индивидуалиста человеку новой, социалистической закалки. Кое-что настолько близко к Олеше, что кажется перелицовкой его положений. И все-таки в целом трудно найти произведения более несхожие, более различные по типу, чем «Зависть» и «Юноша».

Несходство — от расхождения художественных методов. Олеша и Левин — в известном смысле — два полярных типа писателей. Иногда кажется, будто Борис Левин только потому написал свой роман, что был недоволен неправильным, на его взгляд, разрешением благодарной темы и взялся ее обработать на свой лад. И словно бы для того, чтобы доказать превосходство своего метода, он оставил без изменения многие ситуации, сосредоточив все свое внимание на характерах, на образах. И действительно, полярность обоих писателей ни в чем не проявляется с такой резкостью, как в разном качестве, разной фактуре, разном смысле образов.

Но тут есть градация. Меньше всего изменились образы «положительного», андрей-бабичевского ряда. Праскухин мало чем отличается от Бабичева. Он не более жизнен, не более сложен, чем «колбасник» из «Зависти». Между тем автор, видимо, положил немало стараний на то, чтобы его герой производил более выгодное впечатление, чем Бабичев. Он старается подчеркнуть эмоциональность своего персонажа, его юношескую способность увлекаться. Он хочет показать, что ничто человеческое ему не чуждо и что он вовсе не монумент из железа. Он отмечает его пристрастия и подглядывает за ним в минуты его тайных волнений. Праскухин любит Пушкина. Он выходит с бьющимся сердцем к пароходу встречать Нину. Он потрясен видом смертельно больного товарища и не в силах сдержать своих слез. В первой редакции романа автор не пожалел даже Нину, чтобы показать своего героя плачущим над телом подруги. И все-таки это нас не убеждает, оставляет нас холодными. Праскухин любит Пушкина, но ни из чего не видно, чтоб он его понимал. Он потрясен болезнью товарища, но когда в комнату входит Нина, он, сквозь «ребячьи всхлипыванья», «*угрожающе*» восклицает: «Подлая смерть! Вот еще с кем нам предстоит бороться!» Потрясенный человек так не декламирует. Он плачет над телом возлюбленной; это не ахти как трогательно, но Нина убита только для того, чтобы Праскухин мог поплакать. Ее гибель случайна, не связана с сюжетной линией романа, не вытекает из обстоятельств, и читатель в ней может видеть лишь эпизод, рассчитанный на достижение ближайшего эффекта: демонстрации праскухинской чувствительности. Эта нарочитость снова мешает нам верить тому, в чем нас хочет убедить автор. Подробности искусственны и явно придуманы. К тому же они лишены необходимости: для того чтобы показать, что Праскухин не истукан, не было вовсе надобности заставлять его плакать и «угрожающе» декламировать о смерти. Автор не чувствует своего героя. Он видит его нечетко, в общих чертах: расплывчатый серый контур. Он старается его оживить и прикрасить. Но праскухинские рассуждения топорны и не обнаруживают большого ума. Его разговоры с Ниной наполнены плоской дидактикой. Он должен быть, по мысли автора, прежде всего умным человеком,— этого не видно. Он должен быть человеком волевым и энергичным, молодым и увлекающимся, подлинным юношей, несмотря на свои сорок лет,— но он не кажется юношей. Автором на него возложена тяжелая обязанность резонера, он объ-

ясняет читателю происходящее, он выносит приговоры,— но резонер не бывает молодым. Напрасно нас заверяет в его молодости Нина, напрасно она дарит ему, как награду, свою любовь: пред нами не юноша, а сорокалетний, малозаметный и склонный поучать человек; неплохой хозяйственник с хорошим революционным прошлым, если верить автору, и если не верить ему — родной брат Андрея Бабичева. Пред нами «герой», которого не увидел, а вслепую выдумал автор и который поэтому не получился ни «героем», ни обыкновенным бытовым типом. Пред нами, наконец, попытка преодолеть схему Олеши при помощи схемы же.

Праскухин не удался, как не удался и Бабичев, и даже, быть может, в еще большей степени. Любопытно, что и сам Праскухин, и то, что с ним непосредственно связано: его товарищи, его дело, его соэнтуазиасты по «Книга — массам», обнаруживают наибольшую зависимость от Олеши. Действующие лица «Юноши» могут быть разбиты на три ряда: ряд Праскухина, ряд Колче, ряд Нины. Это три разнородные составные группы романа, сосредоточенные вокруг его главных организующих центров и отличающиеся по качеству, окраске, эмоциональному знаку. Они составляют как бы моральную атмосферу, окутывающую каждого из главных героев и постепенно меняющуюся с изменением последних. Они — среда, и они — средство выявления отдельных черт героя. Но они не только среда и не только средство. Они представляют интерес, ценность и сами по себе. А писательская жадность Бориса Левина ко всему особому, отдельному, цветному дает их бытию еще большую самостоятельность, чем та, на которую они могли бы рассчитывать в общей экономии произведения. Так вот, наименее удалась автору праскухинская группа: это отрицательный полюс романа. Наоборот, самое яркое, художественно прочувствованное, несомненное собрано в ряду Колче: здесь как бы находится положительный полюс романа. Группа Нины, меньше других определенная, занимает промежуточное положение. Она возникает где-то около Колче, она заканчивается где-то возле Праскухина. И по мере того, как, приближаясь к Праскухину, выцветает Нина, по мере того, как она превращается в благонравную девочку, почтительно слушающую идеологические прописи и отвечающую на них восторженными общими местами, выцветает и окружающая ее атмосфера.

Образ Колче, несомненно, наибольшая удача Левина. Именно по этому образу можно определить степень значи-

мости романа. Если Праскухин мало чем отличается от Бабичева, то между Колче и Кавалеровым целая пропасть. Кавалеров создан воображением Олеши. Для того чтобы дать ему бытие, он отщепил часть своей мысли. И так как мысль писателя берет свое содержание из реальности окружающего, так как закономерности мира проходят и через поэта, то и создание его мысли, то и отчуждение им какой-то части собственного «я» дает в результате не простой фантом, но какой-то отблеск существующего, отражение действительности, только зыбкое, неосязаемое, с расплывчатыми лирическими контурами. Колче Левина рожден самой жизнью. Если это отражение, то почти такое же плотское, как отраженная в нем реальность. Если его создал автор, то из своего ребра. Из мяса, а не из мысли. Колче подан не как сумма высказываний, раздумий и оценок. Он показан через сложную и разнообразную диалектику поступков. Мы его отчетливо видим с первых же страниц с его «крохотными» бровками, самолюбивой мнительностью, мечтательным мальчишеством. Мы знаем, как он может поступить в таком-то случае и какой поступок противоречит его природе. Это значит, что мы чувствуем объективную закономерность образа. О Кавалерове мы не можем сказать, как он поступит при ближайшем затруднении: напьется ли, заплачет или зарежет. Твердой объективной логики здесь нет, ибо Кавалеров только выразитель писательских намерений Олеши. Его воля отсутствует: за него волит автор.

Колче — образ объективный. Закономерность его очень легко, сразу далась автору. Но она же и обязывает писателя. Если Олеша заставляет своих героев действовать неоправданно или парадоксально, то мы не вправе его упрекать. Кавалеров, Бабичев, Володя — это лишь маски, которые он приставляет к лицу, чтобы говорить за них своим голосом. И в ответ на наш упрек он только отодвинет маску и рассмеется. Но если Борис Левин начнет произвольно распоряжаться своим Колче, то этим он погрешит против сгущенной в образе действительности, против объективной логики образа, против жизни. Иначе говоря, он сфальшивит. Писатель волен выбирать предпосылки. Тут ему никто не указ. Но в выводах из избранных предпосылок он уже не волен. Тут действует необходимость. Таким образом, путь создания объективных образов имеет и свои «неудобства». Когда актер, работающий по Мейерхольду, прибегает к эксцентрике, когда он кувыркается или произносит свои реплики с подчеркнуто деланной интонацией,

то он не «врет», не грешит против своего искусства. Однако, если б то же самое попробовал сделать актер мхатовской школы, получилась бы фальшь. Борис Левин играет по МХАТу, и он должен оплатить издержки своей установки. К сожалению, он не всегда это делает.

Начат Колче прекрасно. Множество мелких деталей, черточек, поступков, тонко раскрытых, умело освещенных, хотя иногда и слишком нарочито подобранных, быстро создают характерный образ. Не только сам Миша, но и то, что его окружает, атмосфера его детства и юности, его отец, его мать, Ксения, раввин, Таня — все это написано ярко, умно, местами мягко, местами насмешливо, но почти всегда правдиво. Я даже не сказал бы, что автор отступает от истины и в дальнейшем: само изображение, подробности, факты остаются верными, но фальшь появляется в истолковании, в комментировании. И под конец она начинает звучать так громко, что покрывает голос художественной данности.

Между данностью романа и намерением автора образуется разрыв. Автор старается нас уверить, что Миша Колче — образ опаснейшего врага, самого ядовитого и цепкого, что эта сорная трава умеет, как никакая другая, прикидываться полезным злаком и незаметно засорять поля и что поэтому она должна быть выдернута с корнем. Но роман его говорит другое — и то, что говорит роман, гораздо более сложно и гораздо менее категорично.

Но почему же разрыв? — может спросить иной читатель, из тех, которые принимают на веру всякое авторское толкование. Ведь все согласуется как нельзя лучше: блестящий юноша Колче оказывается в душе старичком и вредителем, а сорокалетний и незаметный Праскухин — подлинным юношей. Из чего следует, что юность социальна и что Левин написал разоблачительный роман.

Читатель повторил бы здесь слова самого автора. Это он подписал под своим полотном: «Юность социальна»,— как разгадку загадочной картинки. Но дает ли что-нибудь такая интерпретация? Прежде всего самая мысль слишком обща и отвлеченна. Совершенно верно, что автор старается вплести ее в ткань своего романа в качестве красной нити. Возможно даже, что она послужила первоначальным ядром произведения: у Левина есть склонность к фельетонно-хлестким и широковещательным формулировкам. Но у этой идеи чересчур короткое дыхание, чтобы на ней можно было построить сложный роман. А главное, она

никак не реализована Борисом Левиным, хотя бы по одному тому, что Праскухин вовсе не оказывается тем искомым «юношей», который должен доказать красивый силлогизм (является ли стариком Колче — этот вопрос мы оставим пока в стороне).

Итак, авторское толкование мы вправе отбросить. Но интерпретация образа Колче в романе многосложна. Для Левина-комментатора Колче — интеллигент в дурном, в худшем смысле слова: идеолог, чуждающийся коллектива, человек, не умеющий жить и мыслить социально, самовлюбленный эгоист, честолюбец, «герой», противопоставляющий себя «толпе», «гадкий утенок», который надеется вырасти в лебедя. Для него не может и не должно найтись места в советской действительности — и, покорный велению комментатора, художник Левин убивает своего «неказистого петушка».

Но так ли это? Действительно ли Колче неисправим и ненужен? Дает ли данность романа право делать такие выводы? Художник покоряется комментатору. Но согласен ли он с ним?

Не совсем. Приглядимся к Колче. Я не знаю ни биографии, ни «заветных» мыслей Бориса Левина, как не знает их и не обязан знать рядовой читатель его романа. И тем не менее для меня и для всякого, кто внимательно прочитает «Юношу», ясно, что там есть «автогенные» образы, близкие автору, созданные не из нейтрального, чисто объективного, а в какой-то мере пережитого, лично окрашенного материала. Такие образы имеются почти у каждого писателя, и мы их обычно сразу угадываем, ничего не зная об авторе, просто в силу их особой окраски. Не надо быть знакомым с личностью Толстого, чтобы определить «автогенность» (беру этот плохой термин за неимением лучшего, которым можно было бы обозначить соответственное понятие) Пьера Безухова, Нехлюдова, Оленина. У Левина подобных образов два: Гамбург и в еще большей степени Колче. Гамбурга мы можем оставить в стороне. «Автогенность» же Колче проявляется и в особой теплоте, с какой показано все, что к нему относится: его детство, его дом, обстановка, в которой он рос, и в том, что свои мысли об искусстве автор высказывает через Колче. Не Владыкин, а именно Колче — и никто иной — является в романе подлинно революционным художником, вынашивающим смелые и жизненные замыслы. Замыслы эти на деле довольно наивны (например, Маркс и Энгельс, скачущие в рядах Красной Армии), но тут виноват уже Левин, не

придумавший ничего лучшего. В романе они играют именно роль революционных дерзаний, интересных и нужных,— и так их расценивают самые строгие судьи. Но «автогенный» образ, если и может быть освещен художником критически, все же никогда не является образом отрицательным. Он почти постоянно будет вызывать симпатию читателя: это лежит в его природе. Тот, кто высказывает мысли автора, неизбежно несет на себе долю его сочувствия. Правда, здесь действует закон расстояния (будь это пространство времени или социальная дистанция). Но для того чтобы авторское сочувствие перестало нами восприниматься, нужно такое огромное расстояние между писателем и читателем, при котором все то, что кажется «белым» одному, представляется «черным» другому и которого, разумеется, в нашем случае быть не может. Таким образом, уже самая «автогенность» типа заставляет сомневаться: действительно ли и полностью ли согласился художник с комментатором?

Наши сомнения растут, когда мы обращаемся к дальнейшему анализу Колче. Мы начинаем думать, что тщательно составленный автором баланс Мишиных дел и прегрешений подведен неверно. Действительно, попробуем в нем разобраться сами. Миша самолюбив, честолюбив, чуждается товарищей, замкнут в себе, слишком занят собственной личностью. Все это так. Но одновременно с этим Миша умен, талантлив, много работает над собой, много знает. Он любит свое, революционное время и свою, Советскую страну. «Я очень рад, что живу именно сейчас, а не раньше»,— говорит он. Он не может и не хочет представить себя в иной обстановке. Он — революционный художник, и притом искренно революционный, а не приспособленец. Он сторонится и не любит общества — и, однако, всюду, куда он ни попадает, он делает полезную работу. В школе он быстро подготавливает отстающих товарищей, так что те из отсталых становятся лучшими. Он завоевывает уважение летчиков своими картинами. Он отправляется добровольцем на дальневосточный фронт. Автор утверждает, что он это делает только для того, чтобы заслужить орден и добиться одобрения Нины. Ну что ж, ордена и учреждаются для того, чтобы их добивались, и, вероятно, не один юноша перед опасностью думает о девушке, которую любит. Но когда автор выдвигает эти мотивы как *единственные*, мы ему вправе не верить; то, что мы раньше узнали о Колче, противоречит такому упрощенному объяснению, и, кроме того, трудно допустить, чтобы человек

шел на смерть только из-за желания нацепить на пиджак орден.

Таким образом, сами факты говорят скорее в пользу Колче, чем против него. Ему можно поставить в вину, пожалуй, только одно: демонстративный выход из комсомола. Но это сделано им так по-ребячески, необоснованно, что вызывает больше всего недоумение. Странно и поведение его товарищей: они не только не стараются как-нибудь повлиять на семнадцатилетнего мальчика, но как будто только ждут этого инцидента и даже едва ли не провоцируют его.

Так как факты говорят нередко в пользу Колче, то на сцену выступает мотивировка, которая должна убедить в противном. Колче успешно подготовил пять отсталых товарищей. Дело как будто хорошее, но в результате недовольны и учителя и сами ученики. Учителям неприятно потому, что самые неспособные в их оценке ученики сравнялись с лучшими. Ученики же недовольны, ибо в Мишином изложении все то, что раньше казалось совершенно непонятным, становилось таким простым, что было унизительно и стыдно, как это они сами без его помощи не разобрались в этом деле. Психологический комментарий здесь явно разоблачительный (по отношению к Колче). Нельзя сказать, чтобы он был натянут или фальшив. Но попробуем вдуматься в его смысл. Товарищи Колче оскорблены тем, что его «слишком» ясные объяснения невыгодно говорят об их способностях. Вина ли это Колче? Нет, потому что объяснять ясно — значит хорошо объяснять. Выходит, таким образом, что виноваты его товарищи, которые обижаются по пустякам. Между тем у читателя создается впечатление, что виноват Колче. Почему? Потому, что интонация автора разоблачительна по отношению к Колче. Интонация заимствована у Толстого. Но там она понятна, ибо идет от пренебрежения к «рассудочному» уму, к логике, которой противопоставлена инстинктивная подсознательная «мудрость» жизни, мудрость Кутузова, торжествующая над учеными выкладками кригсратов и гениальными планами Наполеона. Левин прибегает к чужеродному, а потому и обессмысленному, приему. Но чужеродность приема еще нагляднее заставляет выступать разоблачительные намерения автора.

Колче приезжает в Москву к своему дяде Праскухину. От смущения, еще совсем мальчишеского, он держится неестественно, умничает, произносит высокопарные фразы, от которых ему самому потом совестно и жарко. Весь этот

прием показа самолюбивой молодости Колче опять-таки толстовский, и опять-таки вся сцена между Колче и Праскухиным правдива и психологически тонка. Натяжка вкрадывается тогда, когда Левин эту юношескую рисовку принимает всерьез, когда он ее дает как *социальное* разоблачение героя, когда он отказывается сделать скидку на молодость и неправомерно переносит факты и обобщения в другую жизненную плоскость. В этом переносе — скрытое комментирование образа, идущее вразрез с его данностью и как бы вросшее в самый прием. Еще раз: данность правильна, комментарий неверен.

Итак, Борис Левин воюет со своим персонажем, старается его выправить посредством интерпретации. Но своей цели он достигнуть не может. Колче оказывается сильнее Левина. Мы не верим автору, когда он, устами Праскухина, ставит крест на своем герое. Колче — не вредитель, не безнадежно асоциальный выродок. Так как автор его комментирует как реальный тип, то и нам придется отнестись к нему — хотя бы на минуту — как к реальному человеку. Это характер смешанной формации: самолюбивый, эгоцентрический, держащийся особняком и в то же время тесно связанный с эпохой, с Советской страной, делающий в ней положительную работу. «Задушевность. Искренность. Чувствительность... Блестки так называемой талантливости»,— иронизирует над Колче Праскухин. Дело, однако, не в *«блестках»* талантливости. Прежде всего мы знаем (или, по крайней мере, должны верить автору), что Миша действительно талантлив, и не просто талантлив, но является революционным художником. Но искусство — лучший реактив на социальные свойства человека, своего рода лакмусовая бумажка. Если Колче и впрямь революционный художник, то он не может быть человеком, внутренне чуждым Советской стране. Предположим даже, что все, что говорится Праскухиным о характере Колче, правильно и этому противопоставлен один только факт: революционность творчества Колче. Одного такого факта достаточно, чтобы перевесить остальное: социальная сущность человека чаще всего проявляется в его творчестве, и творчество — основная общественная функция художника. Таким образом, и сам Левин, и его резонер Праскухин не совсем отдают себе отчет в том, что это значит, когда они называют Колче талантливым революционным художником. А значит это очень много.

Можно было бы еще кое-что сказать насчет молодости Колче, предполагающей не вполне сложившийся характер,

и т. д. Но нам достаточно уже сказанного. Колче — человек смешанной психики, способный к развитию и движению вперед. То, что он так часто привлекает к себе симпатии читателя, то, что на диспутах можно услышать самые неожиданные голоса в его защиту,— не плод недоразумения, не результат одной сложности образа, затрудняющей правильное его восприятие. Дело не в том, что Левин свернул с избитой дороги и постарался дать вместо штампованного персонажа многообразный и богатый внутренней диалектикой тип. Читатель правильно чувствует сложность отношения самого автора к своему герою, «автогенный» характер последнего, невольно, в силу законов художественного восприятия, вызывающего к себе симпатию. Он чувствует, что в резком отрицании автором героя что-то неладно.

И это действительно так. И «автогенность» образа, и конфликт между художником и комментатором показывают, что автор отрицает Колче, не вполне преодолев его в себе самом, и что именно в таком неполном преодолении и кроется причина огульного и обостренного отрицания. Если бы Левин преодолел Колче, он бы увидел, что́ в нем отжитое и ненужное, а что живое. Но он хочет сбросить его с себя, не сведя с ним последних счетов. И он отбрасывает вместе с мертвым и живое.

Борису Левину не удался образ большевика Праскухина и удался, несмотря на все старания его испортить, образ Колче. Это характерно. И это идет оттуда же, от неполного преодоления. Оно заставило Левина вместо трудной и значительной темы — душевного роста Колче, переделки его психики советской действительностью, темы, которая подсказывается практикой нашего дня, заставляющего интеллигенцию все теснее смыкаться с рабочим классом,— перейти, по-видимому, к более легкой и многократно испробованной теме разоблачения, не заметив, что посылки для нее выбраны крайне неудачно и что у него не хватает данных ее разрешить.

Борис Левин осудил Колче́, не преодолев его. Это предопределило финальную неудачу его романа, творческое иссыхание последних глав. Колче и Нина выцветают в пользу Праскухина. С ними выцветает и роман.

Автор убил Мишу. В первой редакции он убил и Нину. Роман естественно кончился. Его не к чему было продолжать. И действительно, первоначально он не имел продолжения. Но неудача праскухинского образа была слишком очевидна и для Левина. Для того чтобы оправдать всю

сложную постройку романа, пришлось его продолжить. Во второй редакции автор воскрешает неповинно убитую Нину. В конце тома появляется приписка: «Конец первой книги». Ожидается, стало быть, вторая. Мы будем ее приветствовать, хотя и помним, что эта маленькая приписка обязана своим существованием его художественной неудаче. Но не создал ли автор себе почти неодолимые затруднения? Ведь Колче умер, а Праскухин скучен. Или он воскресит и Колче, как воскресил Нину?

Тогда ему надо будет внимательно вглядеться в образ своего развенчанного героя. Как он ни плох, но кое-что от Колче может пригодиться и самому Левину. Не то резонерство Нины и Праскухина иссушит его живое и яркое дарование.

МЫСЛИ ВСЛУХ. ИЗ КНИГИ «ОБ ИСКУССТВЕ»

Флобер пришел в восторг от первых томов «Войны и мира», но третий, где начинает рассуждать сам автор, вызвал его раздражение. Тогда Толстой не был еще общепризнанным гением, Европа с ним только знакомилась, и оценка Флобера говорит одновременно о его безошибочном артистическом чутье и о его пристрастии, его одностороннем кодексе художественности.

Толстой выражался о Флобере холодно и слегка иронически. В «Юлиане Странноприимце» прекрасно выписаны детали, но все это сделано так, что оставляет нас совершенно равнодушными. Он не понимал тонкой стилизованности рассказа, на которую указывал сам Флобер своим замечанием о витражах нормандской церкви, где изображено то, что им рассказано словами. Но отзыв Толстого так же закономерен, как и флоберовская оценка «Войны и мира». Здесь столкнулись два разных понимания искусства, две разные художественные практики.

Флобер старался прежде всего быть исключительным художником. Ему нужна была литература, которая оставалась бы только литературой. Он не устает повторять в своих письмах, что человек искусства должен оставлять себя — то, что он думает, то, чем живет,— за пределами своих произведений. Он беспощадно вытравляет из них всякие следы субъективизма, лиричности, интимности. Самое позорное в его глазах — быть как Мюссе: делателем романтически-чувствительной дешевки, литературным отражением своей биографии, певцом своих любовей и своих интрижек. Он хотел бы достигнуть того, чтоб исчез художник и осталось бы произведение как чисто объективная данность.

Толстой все время выходил за пределы литературы. Его работа состояла в беспрерывном их нарушении. То во-

енный корреспондент, то учитель, то историк-полемист, то проповедник, он всегда — прямо или косвенно — заявляет: не хочу быть только художником, или даже: не хочу быть художником. Он пренебрегает званием писателя, не любит литературной среды и редко ведет разговоры об искусстве, в которых едва ли не вся жизнь Флобера, поскольку она не отдана непосредственному деланию искусства. Его формула художества — вызвать в себе пережитое впечатление и воспроизвести его так, чтобы оно заразило другого,— составлена словно бы в пику автору «Мадам Бовари». Создатель целых толп объективных образов, он не задумывается подчеркивать, выдвигать вперед свою личность, свою мысль, свое чувство.

Ирония истории заключается в том, что максимальная жизненность суждена не Флоберу, отдавшему на служение искусству все свои силы и помыслы, ревниво оберегавшему литературу от малейшей пылинки, которая могла бы на нее сесть, а Толстому, «грубо» и решительно нарушавшему ее особость и ее «законы». Не литературе, хотевшей быть только литературой, но литературе, которая преступала собственные границы. Флобер стремился создать прозу совершенную и гармоническую, как стихи. Он взвешивал каждое слово. Эпитет и глагол он ставил под увеличительное стекло и придирчиво подбирал их сочетания. Он порой целую неделю работал над одной страницей. Но это подвижничество иногда приводило к странным результатам. Если совершенство в гармонии, в полном соответствии элементов фразы, в плавном ритмическом движении, в точности выражения мысли, то проза Флобера совершенна, и никогда еще человечество не создавало столь совершенной. Но если для совершенства нужна также первоначальная свежая сила восприятия, то Флобер только великий мастер, но не великий художник. С его прозы стерт налет непосредственности, без которого невозможно то потрясающее действие искусства, о котором (в применении к Шекспиру) говорит Гейне. Она слишком обработана, слишком отполирована, слишком обдуманна и упорядоченна. Из флоберовского поля выполоты все сорные травы. Но в искусстве надо оставить место и для «сорняка», для «нечаянного». Существует какой-то оптимум обработанности. Ниже его не годится, но и выше опасно. В противоположность Гёте, который во многих отношениях был для него образцом, Флобер перешел эту точку. Он сам смутно подозревал это. Он знал, что его искусству не хватает воздуха и порыва. Он говорил, что великие художники не

занимаются мелочным обтесыванием камушков, для того чтобы составить из них мозаику, а строят смело, большими глыбами. Но себя он не причислял к ним.

Он боялся чувствительности Мюссе, замены мастерства общедоступной грацией и остроумничанием. Несправедливый к Мюссе, он все же был прав какой-то внутренней правотой. Отвращаясь от романтического дилетантизма, он тянется к мастерству и объективности. Но его объективность носит какой-то почти пугающий характер. Между художеством и художником создается разрыв. Жорж Занд спрашивает его, недоумевая: что́ же делать художнику, как не выражать свои мысли и чувства? Как ни элементарно это возражение, оно бьет в точку. Жорж Занд было далеко до флоберовского мастерства, и трудно сейчас читать большинство ее многословных и красноречивых романов, но все-таки она была права по отношению к Флоберу. Стремление осуществить художественный замысел, как бы вовсе отвлекаясь от себя, это квадратура круга, попытка решить неразрешимую задачу. Она не по силам, разумеется, и Флоберу, но он заходит в ней так далеко, как только можно. Люди в его книгах даны без привычной атмосферы отношения и оценки, которая их окутывает у других писателей. Этический фон уничтожен, и на белом должны особенно явственно выступить оголенные события и образы. Но мы не воспринимаем художественно факта без его оценки, хотя бы косвенной,— и когда ее нет или, вернее, когда она убрана и скрыта слишком глубоко за явлением, то образ теряет в своей действенности, факт утрачивает часть своей впечатляющей силы и вызывает недоумение. Та степень объективизма, которой достигает Флобер, начинает уже вредить самому художнику, нарушает задуманный им эффект. Правомерная, поскольку она хочет логику вещей поставить на место логики настроений, объективность становится препятствием, когда переходит в бесстрастие. Пафос флоберовских произведений — чисто эстетический пафос. Этого мало, и потому-то Толстой оставался равнодушным к Флоберу, и ему суждена судьба скорее писателя для писателей, для избранных, для немногих, чем художника, который может увлечь за собой тысячи и сотни тысяч. Стремясь замкнуться в художество, уйдя в мастерство и объективизм, Флобер сам подсекал эстетическую жизненность своего искусства.

Рядом с его гармонической прозой Толстой может показаться варваром. Флобер страдал, когда встречал в фразе повторяющееся слово. Толстой повторяет упрямо

и нарочно все эти «который» и «что», строит громоздкие синтаксические конструкции и т. д. Нетрудно видеть здесь намерение и цель. Тургенев искал стиля, который был бы неощутим, как здоровье. Что-то в этом роде осуществил Толстой. Ему нужен был стиль, который, как воздух, не заслонял бы реальности, не скрадывал ее цвета и свежести впечатления. Флобер (по крайней мере, в «Саламбо» и рассказах) смотрит на мир как бы через цветное стекло, то есть старается сделать стилистическое средостение максимально ярким и плотным. Толстой уничтожает средостение фразы. Его стиль характерен (а это значит заметен), но именно своим противоречием закругленности и «красоте», тем, что он ничем не хочет заслониться от подлинности жизни. Русские романисты, и прежде всего Толстой, сделали для мировой литературы то же, что мастера plein air'а для живописи: они внесли в нее воздух, свет, солнце, непосредственность зрительного впечатления, осязательную реальность вещей. Есть писатели, которые превосходят Толстого широтой кругозора, знаниями, умом. Бальзак, например, имел более обширный опыт и правильнее понимал расстановку исторических сил, движущие пружины механизма современного общества. Но никто до Толстого не умел так изображать повседневность жизни, ее настоящую окраску, ее воздух. Вот почему кажется, что жизненные процессы идут по Толстому: так косят сено, как у него, так умирают от туберкулеза, так запрягают лошадей, такой вкус имеет родниковая, с пылинками вода, от которой ломит зубы. Гейне сказал однажды, что природа захотела узнать, как она выглядит, и создала Гёте. В его произведениях она отразилась и увидела себя. С не меньшим правом эти слова можно отнести и к Толстому. У Бальзака образ человека возникает пред нами тогда, когда писатель проанализирует его, раскроет его подноготную, его связи, его денежные дела, детально опишет его костюм, его лицо, его бородавки, его манеру держаться и говорить,— и представление наше тем ярче, чем подробнее и глубже анализ. Образ получается путем наслаивания множества черточек, бóльшая часть которых дается одновременно и описательно. У Толстого образ возникает сразу и ощутимо, не в результате описания или анализа, а как непосредственное ви́дение. Это две-три черты, выделенные до осязательной наглядности и усиленные повторением. Жизненность их так велика и неотразима, как будто мы их действительно видим.

Бальзак — не антипод Толстого. У него просто иная

установка, и в конце концов жизненность бальзаковских произведений не меньшая, только достигнута она другими средствами. Но ведь Флобер стремился, в сущности, к тому же, что и художник Толстой,— к непосредственной и характерной неповторимости образа, показанного, но неинтерпретированного. И то, что легко давалось Толстому, нарушавшему границы литературы, чтобы выйти в жизнь, ускользало из рук Флобера или с трудом лишь и неполно воплощалось им.

Это обычная участь литературы, которая хочет остаться только литературой. Нужен был огромный талант и удивительное упорство Флобера, чтобы достигнуть в искусстве того, чего сумел достигнуть он. Для других такая установка оказывалась гораздо губительнее. Девушка, которая охраняет свою девственность, останется без детей и расстроит себе нервы. Старые девы стареют скорее, чем матери. Самые красивые города создаются там, где не очень берегут старину и не стараются все новое подогнать под сложившийся стиль. Эстетика вырастает из неэстетики, прекрасное из непрекрасного. Нарушение — норма. Жизнь литературы и заключается в нарушении собственных границ, в постоянном выходе за свои пределы — в действительность, в вводе всего разнообразия жизненных интересов. Страх за ее самобытность, опасение, как бы искусство не перестало быть искусством,— признак слабости или старчества. Самые усердные сторожа искусства всего хуже его охраняют. Они всегда — у пустого сундука, из которого вытекли сокровища, потому что сокровища искусства текучи.

* * *

Надо самому пережить увлечение Флобером, для того чтобы со всей силой почувствовать необходимость оттолкнуться от него, уйти от его искусства. Недавно мне попался в руки томик его переписки, и то, что когда-то представлялось пределом тонкости вкуса и постижения искусства, вершиной, до которой только может подняться художественное сознание, вдруг раскрылось в какой-то ограниченности, почти претенциозной, в едва ли не провинциальном изыске. Конечно, письма Флобера и сейчас одна из интереснейших книг. Невозможно не поддаться обаянию ума, искренности, душевной честности, которая исходит от нее, и самый облик Флобера предстает перед нами необыкновенно привлекательным — в этой непри-

нужденной простоте тона, ненапыщенного и серьезного. Флобер в переписке живее и человечнее, чем в своих произведениях: только читая письма, мы можем оценить всю тяжесть ущерба, который великий мастер нанес сам себе, стремясь изгнать себя из своего искусства. Нет! Флобер не фальшивит и не рисуется, потому что в нем отсутствует малейшая поза. Но его чувства и его вкусы бывают фальшивы сами по себе, независимо от его искренности,— или, по меньшей мере, время сделало их фальшивыми. Он тянется к экзотике, и экзотика его наивно-груба и декоративна. Он любуется вшами и лохмотьями в ярком свете египетского солнца: это вызывает ощущение фальшивой ноты, нестерпимое, как если бы провести вверх по стеклу пальцем. И я начинаю понимать Анатоля Франса, который иронизировал над романтической выспренностью писем Флобера и находил, что он не умен и что у него нет вкуса. Флобер умен, и вкуса у него много. И все-таки Франс прав.

Экзотика Флобера — ключ к его слабостям. Он на распутье больших стилевых дорог Франции. Через «Мадам Бовари» он прилежит к натурализму; Золя именно его (а не Бальзака) считает лучшим выразителем реалистических стремлений новой литературы. «Саламбо» его связывает с парнасцами и символистами. В ней таится будущий Уайльд с его сказками и Саломеей. Но обидно думать, что из нее вышли и Лоти, и купринская Суламифь, и сотни стилизаторов и экзотоманов и что «Кабирия», быть может, по справедливости увенчала «Саламбо».

* * *

Судя по тому, что он говорит о Мюссе, и по его отрицательному отношению к лиризму и остроумию, Флобер не должен был любить Гейне. Во многих отношениях они действительно противоположности. Но перед Гейне стоял тот же идеал гармонической, как стихи, прозы, который старался осуществить Флобер. Гейне говорил, что только поэт, знакомый с ритмическими тонкостями речи, может построить совершенную прозу. И действительно, она у него необычайно музыкальна, ритмична, хорошо инструментована. Флобер и Гейне с разных сторон подходили к одному и тому же. И надо сказать, что Гейне здесь нам ближе. Он строит свою гармоническую прозу не на отречении от себя, все равно неосуществимом, не на полном изгнании лиризма, а, наоборот, на властном самораскрытии, где и интимное становится частью социального. Раскрывается

общественное существо человека. Его убеждения и привязанности, его оценки, его заветное — все делается закономерной темой.

Разумеется, это связано с тем, что проза Гейне дневниково-публицистична. Но заложенный в ней принцип свободного самораскрытия имеет гораздо более широкую значимость. Флобер неправ. Бесстрастие чуждо великому в искусстве. Разве Гомер не скорбит и не радуется вместе со своими героями? Разве океаниды не утешают прикованного Прометея? Разве «Фауст» или «Эгмонт» не кончаются торжественными апофеозами, прославляющими борьбу и победу? Всюду химерическому самоуничтожению художника в искусстве противопоставляется его реальное самораскрытие, и дело только в степени. В нашем искусстве, в искусстве социалистической эпохи, эта степень неизбежно возрастает, потому что сближаются личное и социальное и увеличивается общественная заинтересованность писателя. Не был ли в конце концов сугубый объективизм Флобера следствием разрыва между художником и средой и способом самозащиты?

* * *

Существуют художники, как будто писавшие специально для будущего. Они не знают успеха и только впоследствии бывают оценены потомством. В обывательском представлении такова участь гения вообще. Это ошибка, и подобных художников гораздо меньше, чем думают. И Рафаэль и Рубенс, и Моцарт и Бетховен, и Гёте и Толстой обладали огромной популярностью еще при жизни. Даже такие новаторы, как Вагнер, Гюго, Брюсов, вся деятельность которых являлась как бы сплошным и намеренным вызовом традиции и общепринятому, добивались признания или, по крайней мере, уважения. Быть может, более распространен другой тип художника, пользующегося при жизни большим, иногда колоссальным, влиянием и успехом и быстро теряющего затем всю свою действенность. К нему относится и Жорж Занд. Трудно найти (за исключением разве Шатобриана) крупного художника прошлого, который устарел бы в большей степени, чем она. Она обветшала. Былое великолепие ее литературного наряда свисает теперь выцветшей и жалкой мишурой. И это вызывает досаду и боль.

Боль потому, что Жорж Занд одна из самых привлекательных фигур мировой литературы. Стоит прочитать ее

письма и диалоги, чтобы увидеть весь ее ум, ее благородную взволнованность, широкое и демократическое понимание искусства, сочувствие общественным «низам», личную прямоту и отсутствие предрассудков. Для нее традиционная граница между личным и общественным сдвигается, почти стирается. Посмотрите ее письмо к Сент-Бёву по поводу таких интимных вещей, как связь с Мюссе, и вы в этом убедитесь. Как писательский тип ее очень легко перенести в нашу эпоху. Как реального писателя — невозможно. Я хорошо представляю ее себе в нашей обстановке. Она бы собрала вокруг себя молодых рабочих-авторов. Она бы внимательно следила за каждым дарованием, вышедшим из трудовой среды. Она бы боролась за массовость искусства, за его понятность, за большие тиражи, которые бы сделали доступными миллионам читателей лучшее в литературе. Она бы давала, в своей скромной манере, указания начинающим и советы мастерам. Но я не могу представить себе в этой обстановке одного: ее романов. Впрочем, в наше время и Жорж Занд писала бы по-другому.

Она устарела потому, что беспомощным кажется нам ее филантропическое народолюбие и слишком шумными ее бури у супружеского алькова: борьба за любовное равноправие полов. Один вопрос поставлен неверно, а другой давно разрешен жизнью. Но ее литературное обветшание имеет и иные причины. Это — казнь, постигающая литературу красноречивую, любящую обилие и пышность слова. Шатобриан несет ее в еще большей степени, чем автор «Лелии». Брандес рассказывает, что, когда Мюссе получил экземпляр одного из жорж-зандовских романов, он вычеркнул на первых же страницах несколько десятков эпитетов.

Жорж Занд устарела, но не равномерно. Ее крестьянские повести не могут не вызвать легкого отвращения своей пресной приторностью и безвкусным духом пасторали. И подумать только, что это писалось одновременно со страшными «Подлиповцами» Решетникова и что это могло нравиться Толстому! В гораздо большей степени сохранились произведения ее «женского» цикла, то есть те, где ярче всего горит ее подлинное волнение. Не «Маленькой Фадеттой» и не «Чертовым болотом», а «Жаком» и «Валентиной» осталась Жорж Занд в литературе.

* * *

У каждого писателя (если только он писатель подлинный) найдется хотя бы несколько строк, о которых он знает, что это настоящие строки, оправдывающие всю массу написанного им. В них истинность чувства дана без средостения, обнаженно, непосредственно. Иногда это сад, увиденный сквозь щелку в заборе, солнечный и теплый, или огромная река детства, которую переплываешь на лодке в бесконечный летний день, или страшная дорога перед грозой, дорога, где, кажется, никто уже и никогда не пройдет и не проедет. Я нарочно беру элементарные, а потому и особенно показательные примеры. Чем писатель крупнее, тем таких строк у него больше; они делаются правилом. Обаяние «Капитанской дочки» или «Войны и мира» основывается на них. У Шекспира меня это поразило впервые в удивительной сцене, где Ричард III, убийца и урод, как будто вопреки всякому вероятию, очаровывает Анну, вдову убитого им человека.

Жаль тех, у кого фраза залила и эти островки непосредственности.

* * *

Есть дар внимательного чтения и дар подозрительного чтения. Читать в мыслях у автора, приписывая ему то, что нам удобно или может произвести желательный для нас эффект, это совсем другое, чем раскрыть внутренний смысл произведения и оттенки смысла. Закономерность искусства раскрывается изнутри. Осудить что-либо мы можем лишь после того, как понята закономерность.

У формалистов комбинированная установка. Они умеют читать внимательно, но склонны видеть в писателе не то карманного воришку, которого они тут же ловят за руку, не то фокусника, чьи трюки подлежат немедленному разоблачению. И В. Шкловский торжественно демонстрирует несложные приемы, при помощи которых маги искусства дурачат доверчивую публику. Для него понять писателя значит уличить его.

* * *

Бальзак — совершенно особый тип художника. Ни Золя, ни Диккенс, ни великие русские реалисты не составляют ему аналогии. Сострадательный, негодующий, ирони-

ческий повествователь, смеющийся над своими чудаками и плачущий вместе с ними, мягкосердечный Гомер английского мещанства, Диккенс прежде всего рассказчик и актер, с предельной убедительностью разыгрывающий бесчисленные роли своих романов. Изобразитель могучих intérieur'ов, для которого нужны массы вещей и массы людей, Золя — живописец по приемам и доктринер по темпераменту, чьи полотна являлись бы вечными неудачами, если б они действительно иллюстрировали его научные теории. Одержимые пафосом моральных и общественных проблем, сурово изгнавшие из своих произведений всякую красивость и позу, трагические правдолюбы, великие русские реалисты являются более других *поэтами* действительности, умеющими передавать естественную окраску жизни. Но Бальзак не рассказчик-актер по преимуществу, не живописец, не доктринер, не поэт-правдолюб, решающий большие моральные задачи. Это особый пограничный тип художника-ученого. В этом смысле Золя до него очень далеко, ибо научность Бальзака не в стремлении следовать какой-либо теории, а в самом его методе. С тем же упорством, с каким Флобер работал над фразой, Бальзак работал над типом, над воссозданием целого «вымышленного» мира, образованного по подобию настоящего. Его нельзя назвать беллетристом. Посмотрите, как построены его «Кузен Понс» или «Старая дева». Вначале обширная экспозиция: характеры, обстановка, события, привычки индивидуумов и замыслы групп описаны с величайшей точностью и проникновением в глубь предмета. Образ жизни старого кавалера Валуа, галантного приживальщика и хранителя хороших манер, общество провинциального городка, хозяйство богатой старой девы и борьба вокруг ее богатства двух фракций, разделяющих Алансон, аристократической и республиканской,— все это рассказано, проанализировано, расчленено с большим знанием дела, острой наблюдательностью и мастерством. Вслед за экспозицией — короткое и стремительное развитие собственно действия. Во вступлении все уже так подготовлено и выяснено, что фабульной части романа остается только развязать (иногда парадоксально, но всегда строго мотивированно) завязанные нити. Современный беллетрист не решился бы столько места отдавать описанию, «рассказу» (в противоположность «показу»). Отсюда видна вся относительность границы между этими двумя понятиями, которую многие у нас хотят превратить в абсолютную, сделав ее едва ли не отличительной чертой подлинного художника,

который будто бы только «показывает». Ни один писатель не видит так отчетливо своего героя, как Бальзак. Он знает все родинки на его лице и шее, его манеру кашлять и передвигать ноги, степень его аппетита и чистоплотности, платье, которое он предпочитает, тип его мимики. Он не только знает, но показывает и объясняет, откуда это берется, как произошло. Психофизиологическое существо человека раскрывается пред нами с такой предметной наглядностью, что мы потрясены. Даже самая его физиономистика, которую долгое время считали устаревшей, именно в наши дни, когда признана тесная связь между темпераментом и телосложением, поражает своей гениальной интуицией. Толстой — не меньший мастер психофизиологии. Но он показывает ее изнутри, как поэт и как человек, который все это ощущает и чувствует. Бальзак же — как ученый, как наблюдатель со стороны.

Его изображения нравов, его описания квартир и городских кварталов выполнены с такой точностью, что могли бы служить научным пособием. Каждое событие он видит не изолированно, но во всей цепи исторических зависимостей. Его взгляд не ограничивается единичным фактом, но идет в глубь времени, через Реставрацию, Империю, Республику, старый режим. У Бальзака, как ни у кого другого, мы знаем досконально всю материальную основу быта, источники существования героев, их бюджет, их денежные расчеты. Вся «Человеческая комедия» представляет собой огромную эпопею денег и богатства, подлинный эпос буржуазного общества, где гротеск доходит до пафоса, карикатура — до трагизма. Даже благородство, даже самопожертвование его героев может быть оценено точной суммой и отсчитано в наличных. Роман Бальзака — это научный очерк быта и нравов, который вдруг неожиданным поворотом руки художника приводится в движение, и тогда эта система начинает «играть», обнаруживая свои скрытые закономерности, извлекая из себя мощные и потрясающие эффекты.

Бальзак столько же исследователь, сколько и художник. Притом запас его жизненных сведений на редкость обширен. Он знает о жизни больше, чем Толстой, чем Золя, чем Диккенс. Каждому из них он в чем-нибудь уступает: Толстому — в несравненной силе и естественности поэтического изображения, Диккенсу — в живости красок, гибкости, юморе и даже Золя — в живописной мощности его огромных городских intérieur'ов. Но всех он превосходит своей универсальностью жизневеда и замечательным пони-

манием реальности. Одним концом его искусство упирается в науку, многие элементы которой усвоены или даже предугаданы им. Но в то же время точное соответствие всех свойств образа идее, лежащей в его основе, легко превращает его в символ. И вот громогласный и бессильный толстяк из Алансона, захватывающий богатства старой девы, становится символом импотентного буржуазного республиканства, а дряхлый лицемер и приживальщик гостиных — олицетворением роялизма. Сам Бальзак подчеркивает широту этих обобщений. В «Шагреневой коже» они раздадутся неизмеримо шире. Так между наукой и символом пролегает искусство Бальзака.

* * *

Когда мы читаем, будто Руссо сам виноват в своих злоключениях, потому что был неуживчив, самолюбив и подозрителен, в нас невольно подымается протест. Мы представляем себе этого маленького человека из народа, бывшего лакея, неудачливого бродягу, хмурого и застенчивого, в аристократической среде, куда он попал, где его носят на руках и в то же время зорко отмечают все его смешные стороны, недостатки воспитания. Так ли уж необоснованна его подозрительность? Руссо был знаменит. Руссо был плебей. Руссо не мог приспособиться к тону светского общества. Разве этого недостаточно, чтобы поставить его в фокус недоброжелательства и зависти и оправдать его недоверие? Пушкин осуждает Вольтера за то, что тот не умел соблюдать достоинство в отношениях со своими «высокими» покровителями. Он прав, но в таких случаях легче осудить, чем понять. Просветители XVIII века делали ложные шаги, потому что были общественно поставлены в ложное, двусмысленное положение. Среди них Руссо являлся самым чистым типом демократического писателя, вышедшего из низов, и оттого ложность положения должна была им особенно ощущаться.

Полпред будущего при литературе, еще не свободной от завитков рококо, предвестник 93 года в обществе, только начинающем готовиться к 89-му, плебей, затравленным волком озирающийся среди аплодирующих ему гостиных, Руссо вызывает в нас острую симпатию и острую жалость. Он гордится тем, что он человек из народа, но свое плебейское достоинство умеет защищать лишь резкими выходками оскорбленного самолюбия. Властный и прямой в теории, он в жизни не может поставить себя так, чтобы другие

его уважали и относились к нему как к равному, и только изредка вспоминает о своей волчьей породе и щелкает зубами от ярости. Но это больше его беда, чем вина. И мы не можем забыть, что и Вольтер науськивал на него злобу духовенства и невежество крестьян и что даже Дидро отнесся к нему далеко не по-дружески. И нам начинает казаться, будто бы это с него, с преследуемого философа в странном армянском платье, которого крестьяне Мотье закидывают камнями, писал Лермонтов своего «Пророка». И мы понимаем Робеспьера, проливавшего слезы над страданиями, которые жестокость окружающих причиняла доброму Жан-Жаку. Робеспьер ведь был не из самых мягких людей, и вождь простонародной революции хорошо чувствовал, как трудно и болезненно должен был ощущать свое положение в привилегированном обществе друг бедных и вчерашний лакей. И это только впоследствии для равнодушных поколений «добрый Жан-Жак», делегат и правозаступник плебса превращается в самолюбивого эгоиста, в позера, сочинившего и свое народолюбие, и свою чувствительность.

* * *

Да, судьба Руссо — это участь плебея в чуждой общественной среде, и она является прообразом длинного ряда других судеб. В ней спит будущее Гердера и Фихте, Лессинга и Бюргера и даже будущее Гейне. Это биография человека, который не защищен ни титулом, ни состоянием, вынужден быть слугой и приживальщиком, гувернером и мастером на все руки, прибегать к помощи покровителей и у которого накопляется столько горечи, что она отравляет остаток его жизни. И нечего торжествовать и указывать на слабости Руссо, на его смешные пороки и трагическое безумие его старости. Его *довели* до сумасшествия. Исковерканный Руссо — это обвинительный акт классовому обществу, уродующему своих писателей и побивающему своих пророков.

* * *

Эртель писал В. Гольцеву по поводу своего романа «Гарденины», что только меньшая часть его персонажей срисована с натуры. «Все остальные,— заявляет он,— суть плоды воображения, комбинация там и сям рассеянных черточек — черточек, разумеется, подвергавшихся моему

наблюдению, но вовсе не в том виде цельных фигур, как это является в романе». И он полунаивно, полушутливо спрашивает, выдавая скрытую мысль, лежащую за его словами: «Это ведь по психологии признаки творчества?»

Эртель боялся, что «рисование с натуры» его дискредитирует как художника. Его смущало то же, что останавливает многих писателей и в наше время: убеждение, будто художественный тип не может быть создан на основе единичного прототипа. В его глазах существует резкая разница между воспроизведением единичной натуры — это грубая эмпирия, пассивное копирование природы, «фотография» — и созданием комбинированного образа, составленного, как мозаика, из суммы отдельных, подмеченных в разное время и в разных местах черточек, которое одно достойно художника и одно заключает в себе момент активный, творческий, преобразующий. Это заставляет его грешить против истины, подгоняя свою работу под обязательный кодекс художественности. На деле «Гарденины» в большей мере роман автобиографический: с натуры рисован не один Рукодеев, как уверяет Эртель, но реальные прототипы существуют у ряда персонажей: «управитель» Мартын Лукьяныч писан с отца писателя, сам Эртель послужил прообразом для Николая Рахманного, тесть его первой жены — для купца Еферова и т. д. Не только отдельные люди «заимствованы» из кладовой эртелевской памяти, но в роман перенесены семейные и служебные взаимоотношения детства и юности писателя. Город «Гардениных» — не обобщенная до потери местных особенностей провинция, а реальная Усмань, и деревня изображена так, что можно точно указать уезд, где она находится.

Слова Эртеля только в наиболее простодушной форме выражают мнение, которое в течение столетия господствует в литературе и получило в ней значение неоспоримой истины и даже общего места. И противоречие, в котором они находились к собственной практике Эртеля, типическая жизненность образов, срисованных им с натуры, прямое заимствование из житейского опыта, делающееся особенно заметным при сравнении «Гардениных» с его автобиографическими письмами, заимствование, которое не только не повредило «художественности» романа, но придало ему какой-то дополнительный оттенок свежести (и думается даже, что именно автобиографичность «Гардениных», горячее личное отношение к изображаемому послужило причиной необычайной удачности книги, далеко превосходящей все написанное Эртелем), все это наво-

дит на мысль, действительно ли так уж прочно обосновано традиционное мнение и впрямь ли «мозаика» является единственным закономерным способом создания художественного типа? Но стоит только поставить вопрос, как сам собой напрашивается ответ, и притом отрицательный.

В самом деле. Тип — понятие не только литературное. Оно существует и в других искусствах. В изобразительных оно даже конкретнее, нагляднее, а потому легче определимо. Никто не станет отрицать, что живописец или скульптор создают такие же типичные образы, как и писатель. Но живописец всегда пользуется для картины живой и единичной натурой. Это выступает особенно отчетливо в портрете, где художник связан непременным требованием сходства. Стало быть, в живописи противоречие между единичным и общим каким-то образом преодолевается. Гольбейновский Эразм или тициановский Карл V, серовский Морозов или офицеры Франса Гальса кажутся нам не менее типичными, чем пушкинский Троекуров и шекспировский Фальстаф. Иначе говоря, изобразительные искусства доказывают, что тип может быть не только мозаичным. «Техника» литературного образа более сложна и спрятана от глаз (иногда даже от глаз самого писателя). Если б она была так же открыта и так же поддавалась проверке, как и живописная, мы бы сумели убедиться, что в ряде случаев образы, которые мы считали составными, на деле произошли от единичного, так или иначе измененного прообраза. Но можно и сейчас привести не один пример, который доказал бы правильность этой мысли. Мы имели уже случай проверить ее на эртелевских «Гардениных». То же можно сказать и о множестве типов Толстого, от Наташи и до дяди Ерошки. Микоберы из «Давида Копперфильда» — это родители Диккенса. Гейневский Гирш-Гиацинт срисован с живого гамбургского маклера. В основу Мефистофеля Гёте положил характерные черты своего друга Мерка. Кармазинов из «Бесов» — скарикатуренный Тургенев. В Рудине своеобразно преломлены черты Бакунина и т. д. Не забудем, что чаще всего писатели берут прототипами людей «рядовых», малоизвестных и что нужно знать весь огромный круг их знакомств и наблюдений, чтобы определить литературно-житейский генезис каждого из образов. А это задача большей частью невыполнимая. То, что доходит до нашего сведения, только острова среди моря неизвестности. Материк затоплен — временем, забвением,— и над водой выдаются лишь самые высокие точки.

Если б не просто рядовому читателю, но и самому квалифицированному критику дать литературное произведение, об авторе которого он ничего не знает, то он не сумел бы определить, произошли ли здесь образы от единичного прототипа или являются результатом мозаики. Теория составного типа — чисто умозрительная. Она выросла из невозможности понять, как это единичное явление может быть в то же время обобщением. Действительно, если тип образуется из прототипа, то следует еще показать, каким путем происходит это образование.

Прежде всего посредством отбора. Художник (писатель, живописец) отбирает наиболее «типическую» натуру, то есть такую, в которой характерные черты определенной общественной группы выразились с наибольшей законченностью и силой. Можно даже сказать, что в известном смысле талантливость художника выражается в умении найти и выхватить такую натуру из тысячи других. Недостаточно познакомиться с разбитным казаком Епишкой. Надо разглядеть в нем будущего дядю Ерошку. Там, где десятки поверхностных наблюдателей пройдут, не заметив, мимо, Л. Толстой увидит чудесное обобщение, созданное самой действительностью.

Но отбор — не единственное средство. Да он и не всегда возможен. Художники-портретисты, например, были связаны в своем выборе заказом. Им приходилось рисовать того, кто к ним обращался. Не Тициан выбрал Карла V, но Карл V выбрал Тициана. Не всем так, однако, везло с натурой. Веласкесу приходилось едва ли не всю жизнь работать на невыразительном «типаже» испанского двора. Тем не менее работы Веласкеса и творчество портретистов вообще далеко не лишены типичности. Кто знает, были ли бургомистры и офицеры нидерландских художников так же характерны на деле, какими мы их видим на картинах? Место отбора здесь заменяет раскрытие. Как стилевая система критику, так и натура художнику не дана, а задана. Он должен обнажить закономерности характера. Так как огромное большинство людей живет под властью типических обстоятельств, то типический рисунок имеется в природе почти каждого человека, и надо только суметь его выявить. Но обстоятельства эти в различных случаях переплетаются разнообразнейшими способами, и в них неизбежно вкрадывается элемент случайности. Поэтому и степень отчетливости рисунка неодинакова, он может быть искажен или затемнен добавочными черта-

ми, и задача художника в том, чтобы высвободить его из-под искажающих наслоений.

Натура не предстоит художнику готовой, но он должен ее разгадать, раскрыть, проявить. В этом смысле характер типический и нетипический находятся в сходном положении. Разница только та, что над одним больше работы, над другим — меньше. Но каким же образом происходит это раскрытие и как художник доводит типическое до сознания зрителя, читателя, слушателя? Целой системой опущений и гиперболизацией. Он отбрасывает черты случайные, подчеркивает и преувеличивает особенности характерные. Впрочем, и здесь мы сталкиваемся с прежним правилом искусства — поле не может быть выполото до последней травинки. «Случайное» входит в экономию образа. Характер, состоящий из одних типических черт, был бы воспринят как схема.

Итак, тип, вырастающий из единичной натуры, вполне возможен, реально существует, и «механика» его образования может быть точно выяснена. Я не стану утверждать, что такое происхождение — единственно существующее или единственно законное, ибо история искусства множество раз доказывает обратное. Составной тип такая же реальность, как и единичный, но только надо внести поправку в его понимание. Он никогда не складывается по способу мозаики: отовсюду понемногу, по камушку — это умозрительная абстракция,— но в его основе лежит какое-нибудь целостное наблюдение, какая-нибудь индивидуальность, составляющая ядро образа, которое затем комбинируется с отдельными чертами, взятыми от другой натуры. Правильнее говорить об образе двух- или трехпрототипном, чем о мозаике. Но в таком случае понятно, что между этими обоими видами типов нет и не может быть резкой разницы.

Вопрос о происхождении образа-типа вовсе не отвлеченный, но конкретный и даже злободневный вопрос. Литературная практика выдвигает вперед портрет-характеристику, биографию, очерк, где материал дается по возможности недеформированным и без псевдонима. И перед каждым работающим в этой области встает проблема: как примирить свою деятельность с требованиями художественного кодекса, который гласит, что тип должен быть непременно мозаичным. Устрашенные его непреклонностью, многие принимаются сочинять небывалое и портят чистые линии своего рисунка ненужной выдумкой. И действительно, если б эти требования были обоснованны, то

все виды портретной и очерковой литературы оказались бы осужденными на положение более или менее замаскированной халтуры. Признание того обстоятельства, что тип может быть не только составным, но и раскрытием единичной натуры, делает работу очеркиста художественно закономерной и одновременно снимает «принципиальное» различие между литературой факта и литературой вымысла: обобщения возможны и тут и там и происходят везде по одним законам. Но значение этого вопроса выходит далеко за пределы очерковых жанров. Он приобретает практическую остроту для всякого реалистического искусства, и в особенности для того, которое развивается под знаком социалистического реализма.

* * *

Эртель стыдился того, что у него многое писано с натуры. Для нас же, наоборот, эта верность жизни особенно ценна. Противоречие кажется странным, но оно легко объяснимо. «Самоучка», «нечаянно» попавший в литературу и так же «нечаянно» из нее исчезнувший, вернувшись к «управительской» профессии своего отца и деда, Эртель никогда не чувствовал себя литератором-профессионалом, «настоящим» писателем, и он словно бы боялся, что прямое следование действительности обнаружит его «ненастоящесть». Мы же больше всего боимся литературщины, и подлинность жизни, хотя бы сырая, нам дорога как противоядие голой выдумке, как гарантия от головных конструкций. Опасения Эртеля для нас не имеют силы. Мы знаем, что, рисуя с натуры, писатель не просто заимствует и не только воспроизводит единичное, но что натура при этом должна быть раскрыта художником и тем самым доведена до типичности. А в этом и заключается творческое преображение.

* * *

Мы страдаем одновременно и от недостатка литературности, и от избытка литературщины. Многие у нас выезжают на умелости, на фразе, на «приеме». Особенно это относится к поэтам. Другие растут на уже готовом литературном материале, как бактерии на агар-агаре. Они извлекают соки из накопленного до них искусства, разлагая его соответственно своим вкусам и потребностям. Себе самим они, вероятно, представляются в виде пчел, собира-

ющих нектар со всех цветов, для того чтобы переработать его в мед. Это, конечно, поэтичнее и более лестно, и можно их оставить при таком убеждении. Тем более что нельзя отвергать известной закономерности подобной работы, так как переосмысление сделанного есть один из способов развития литературы. Но для этого оно должно быть действительным переосмыслением, а не только фразеологическим переиначиванием, вносить с собой свежий воздух новизны, а не застойную комнатную атмосферу. Но именно такого своеобразного преломления уже добытой культуры через новое мировосприятие у них чаще всего не хватает.

Не надо переоценивать и степени их культурности. Это обычно начитанность в какой-нибудь одной очень узкой области. Можно найти поэтов, которые знают наизусть французских символистов или русских стихотворцев от Державина до Пастернака, но вне этой сферы движутся ощупью, как слепые. Из всего огромного поля культуры для них освещен только маленький кружок. Даже соседние искусства, например музыка, наглухо закрыты для них. Они любят о ней писать, потому что это красиво и потому что о музыке писали Тютчев, Пушкин и другие, но они ни за что не станут ее слушать.

Такое полупаразитирование на готовом по виду сильно отличается от того, что можно назвать недостатком литературности. Разница действительно велика: одни страдают от избытка того, чего не хватает другим. Те проели зубы на сладком, а у этих пучит животы от хлеба с лебедой. Но приходят они все к уродствам сходного порядка. Отсутствие художественной культуры ведет не к оригинальности, а к тем же штампам, только гораздо более грубым, примитивным, стертым. Человек, который явился бы в литературу как он есть, со всей присущей ему оригинальностью, но без всякой художественной подготовки, показался бы пресным, и вряд ли кто сумел бы догадаться о скрытом в нем своеобразии.

⟨...⟩ На докладе в рабочем клубе. Из публики: «Как узнать, что в произведении хорошо, то есть художественно, а что плохо?» Вот вопрос, на который нелегко ответить.

Если б критика точно знала, что хорошо, а что плохо, нам бы не надо было столько спорить. Половина трудностей была бы убрана с пути литературной науки — и какая половина!

Но существует ли этот ответ вообще? Можно ли найти точный критерий художественности?

* * *

Перегородок тонкореброcть
Пройду насквозь, пройду как свет,
Пройду, как образ входит в образ
И как предмет сечет предмет.

Это строфа Пастернака все не выходит у меня из головы. Она мне представляется совершенной, удивительной по силе и экспрессии. Я вспоминаю, как когда-то, еще подростком, искал у Пушкина строки, которые дали бы формулу его гениальности. Не заключено ли и здесь, в сгустке из нескольких слов, то, что называют секретом художественности, и не дана ли она так наглядно и ощутимо, что мы можем осязать ее пальцами? Но если у меня в руках сгусток художественности, ее краткая формула, ее секрет, то буду ли я в состоянии прочесть формулу, разгадать секрет, рассмотреть на свет сгусток? Сумею ли я доказать самому себе и другим, почему это хорошо, или я должен остаться при не обязательном ни для кого впечатлении?

Попробуем разобраться. Если б я оставался при своем читательском впечатлении, то я бы сказал: мне нравится оттого, что нравится, оттого, что мое внутреннее чувство и опыт говорят мне, что это хорошо, а их ручательства с меня достаточно. Но разве это все, что я могу сказать даже в качестве читателя? Уже в самом своем впечатлении я различаю, хотя и не совсем ясно, какие-то отдельные элементы, которые как бы сливаются в минуту восприятия, но которые я могу сделать отчетливее продумыванием и повторным чтением. Так, я замечаю, что меня увлекает само ритмическое движение строфы. Это не просто удовольствие от размеренной речи, но это именно ощущение той *особой* формы ритма, которое создается в данной строфе ее своеобразным синтаксическим членением и повторами. Ритм раскачивается здесь крупными взмахами, как качели, сначала медленно, потом все убыстряясь, делаясь стремительнее, чаще (вторая строка и начало третьей) и, наконец, снова спадая широким и плавным движением. Повтор (слово «пройду») является как бы толчком, ускоряющим ход ритма. Но повтор заставляет одновременно возрастать и лирическое напряжение, эмоциональный тон — и на это напряжение мы откликаемся прежде всего. Оно беспокойно нарастает к середине и разрешается к концу. Таким образом, вся строфа динамична и представляет собой как бы замкнутую систему, законченный мир.

Я замечаю далее, что в эту систему напряжений включен и образный ряд. Он возрастает в своей выразительности и предметной сложности, словно подымаясь со ступени на ступень или с тона на тон (сначала как бы намек на образность: «пройду насквозь»; затем сравнение сильное, но простое: «пройду как свет»; наконец, сложное уподобление-система: «образ входит в образ», «предмет сечет предмет»). Но меня останавливает и другое его свойство: эти ступенчатые сравнения построены все по одному и довольно необычному способу. Их резкая предметность не ощутима руками. Они материальны, но невещественны. Свет нельзя взвесить и ощупать. Сечение предметов неизменно представится нам в виде абстрактной геометрической плоскости. Образ налагается на образ в восприятии, в памяти, в стихотворении. Но и свет, о котором здесь говорится, это не теплый свет утра или картины, комнаты или улицы. Это «чистый» свет физики, волна энергии, прямолинейный луч, рассекающий насквозь плотность вещей. Но такой пограничный (с наукой), подвергшийся уже некоторой работе абстрагирования образный ряд как нельзя более подходит для материализации чувства, владеющего в данном случае поэтом. Это — желание слиться на минуту с окружающим, с миром дома. Метафора материализует его, не овеществляя слишком грубо. Она придает ему ту тонкость оттенка, которую без нее было бы трудно выразить; проникнуть в окружающее, не нарушая его целостности и оставаясь самим собой. Так свет проходит сквозь материальность вещей и оставляет ее нетронутой. Так геометрическое сечение тел не разрушает их. Так образ, входя в образ, сохраняет свое единство.

Иначе говоря, образы не только соответствуют друг другу (то есть подобраны по одному принципу), но и максимально соответствуют мысли. До того, что не могут быть от нее отделены. В этой органической сращенности со смыслом — несомненно, одно из тех обстоятельств, которые обусловили мое впечатление. Но я иду дальше. Я вижу предметную точность речи такой выпуклой и мускулистой, что в ней не только отсутствуют какие бы то ни было лишние, избыточные слова, но нет эпитетов. Я вижу, что ее рельефность еще более подчеркивается почти математически правильным совпадением интонационных и смысловых максимумов, энергией и верностью, с какой рифма выделяет каждый раз самое значащее, основное слово строки. Я вижу, словом, что мое впечатление не является чем-то

лежащим по ту сторону анализа, а может быть расчленено и аргументировано.

Но объясняет ли действительно такая аргументация все то, что должна была объяснить? Оставляет ли она меня удовлетворенным? Не совсем. Мое впечатление не исчерпано сказанным, и мне кажется, что я еще не получил достаточно надежных критериев.

* * *

Конечно, это может быть оттого, что анализ произведен недостаточно тонко и определенно. Тогда «горю» легко было бы помочь: другие руки сделали бы работу рассечения уверенней и более острым скальпелем. Но не лежит ли причина нашей неудовлетворенности глубже, в самой сущности примененного анализа? Он только уясняет и расчленяет то, что уже дано во впечатлении. Он не вносит ничего нового. Он выделяет стилевые компоненты, но он не дает критерия. Объяснение заменяется описанием. Пусть мы установили в каком-нибудь определенном случае определенную форму ритмико-синтаксических ходов. Из чего следует, что такая форма является достоинством, а не недостатком или нейтральной особенностью? Почему она хороша?

* * *

Итак, вот первое затруднение, и оно не позволяет нам двигаться дальше. Стилевой анализ расчленяет «приемы» и делает явственной структуру произведения, но он не в состоянии дать критериев художественности. Откуда же тогда взять их? Но, может быть, они вовсе и не нужны? Может быть, все, что может сделать литературная наука, это установить стилевые особенности и проследить, как они изменяются под влиянием общественных условий, подобно тому как физиолог ограничивается установлением того обстоятельства, что световые волны определенной длины, падая на сетчатку, создают ощущение красного цвета, и не задается праздным вопросом, что такое красный цвет сам по себе. Ощущение красного для него последний, дальше не разложимый элемент. Не является ли таким предельным элементом и понятие художественности? Тогда оставим его в стороне, но будем изучать все, что делается в его имя. Да, об этом можно было бы еще думать, если б мы могли расчленить художественность до таких простых вещей, как

красный цвет. На деле она настолько же сложнее, насколько менее бесспорна. Все видят одно и то же красным, но художественным кажется не одно и то же. Другими словами, в этом понятии нет ни элементарности, ни обязательности. Наконец, последнее: спрашивать, что́ такое красный цвет сам по себе, и бесцельно и бессмысленно; наоборот, вопрос о художественности не только не бессмыслен, но обход его сделал бы невозможным не говорю уже критику, которая не в состоянии обходиться без хотя бы относительных критериев, но и всякое различение между тем, что́ является искусством и что́ должно быть оставлено за его пределами. Безошибочное определение красного дается нам нашей природой, но безошибочное определение прекрасного природой не дано.

* * *

Но я вспоминаю, что, стараясь разобраться в своем впечатлении и отыскивая обоснования ему в структуре художественного текста, я как будто сумел нащупать принцип, который уже выходит за рамки простого описания или расчленения. Это принцип соответствия. Строфа Пастернака предстала мне системой соответствий: между отдельными образами, между образами и мыслью и т. д. Не найдена ли здесь, наконец, твердая точка? Перед нами критерий, выведенный из стилевого анализа и обладающий объективной обязательностью. Художественное произведение тем художественнее, чем прочнее эта система, чем интимнее, родственнее, теснее соответствия.

В сущности, это говорил уже Плеханов, возражая против абсолютной относительности художественных критериев. Искусство непрерывно изменяется. Меняются вкусы и требования, приемы и цели. Среди этой вечной текучести есть ли за что уцепиться суждению? Где отыскать опору для оценки? Раз меняются величины, то надо найти какое-то постоянное их отношение. И это отношение Плеханов находит в соответствии формы и содержания.

Но оно слишком общо и потому мало дает. На месте одной проблемы становится другая, не менее трудная. Как определить, соответствует ли форма содержанию, раз мы не знаем точно границ того и другого, раз и отделены они могут быть друг от друга только условно. В примере, который приводит сам Плеханов (дама в синем, вместо которой на картине ряд кубов), он принимает за содержание сюжет

или внешнюю тему. Это нечто совсем иное, и из такого «периферийного» соответствия нельзя делать основного критерия художественности. Да и что́ оно значит? Сюжет может быть обработан различнейшими способами, а соответствие внешней темы оформлению лишено реального смысла. Дама в синем могла явиться в глазах художника-кубиста просто поводом для игры цветом и объемами. Действительным содержанием картины была бы тогда не тема-повод, а именно эта игра, не предмет, а беспредметность.

Больше оснований нашлось бы за то, чтобы говорить о соответствии идеи и формы. Идея произведения — понятие более четкое и отграниченное, чем содержание. Но о ней можно сказать то же, что и о сюжете: она допускает множественность решений. Нет такой идеи, которая влекла бы за собой необходимость единственного художественного соответствия. Задача превращается в неопределенную. Для того чтобы придать ей односмысленность, нужно преломление идеи через стилевой принцип.

* * *

Дело можно представить в таком виде. Всякая художественная система имеет свой руководящий стилевой принцип, господствующую тенденцию, основное устремление. Иногда это установка на пышность и великолепие, желание импонировать преувеличенной выразительностью форм, декоративной торжественностью, богатством украшений (барокко). Другой раз — тяготение к уравновешенности пропорций, к гармоничности сочетаний, избегающей слишком резких контрастов, к точной дифференциации стилистических средств, к «облагороженной» и несколько условной истинности душевной жизни, из которой удалено все чересчур грубое и низменное (классицизм). Или это — требование голой правды, отвращение к условности и красивости, культ жизненной детали, научной обстоятельности, документальной точности (натурализм). Гёте стремится к изысканной простоте, умеренности интонации, полноте и законченности мысли; «пафос» его прозы, далекой от того, чтобы поражать, будоражить, увлекать за собой, — в сдержанном словесном жесте, в уравновешенности фразы, в спокойной мягкости красок, заботливо и соответственно подобранных. Она не волнует, а пленяет своей соразмерностью, остротой ви́дения, теплотой живописи. Это язык наблюдателя, художника, ученого, но не

борца, полемиста, агитатора. Проза Гейне рассчитана на максимальную интенсивность впечатления. Она пользуется резкими контрастами и столкновениями эмоциональных красок. Диапазон ее интонаций огромен, и она охотно прибегает к его крайним пределам. Ее установка — в интимности и публицистичности одновременно. Это — инструмент для выражения общественных страстей человека, окрашенных жизнью и кровью его сердца. Это — проза поэтическая, воинствующая, блестящая. Язык писателя, который зовет, будит, негодует, издевается, но всегда остается ювелиром слова. Речь революционера и артиста. Музыка Моцарта или Гайдна хочет нравиться, выразительность подчиняет грации, мере, такту, задушевна без излишеств и чрезмерностей. Музыка Бетховена установлена на драматизм выражения, экспрессию, волевое усилие; ее «смысл» — в столкновении элементов, в диалектике борьбы, в напряженной мускулатуре порыва.

Конечно, все это беглые, а потому слишком общие характеристики. Действительность сложнее и конкретнее. Надо знать условия, из которых вырастает тот или иной художественный стиль, общественную обстановку, где он складывается, «игру» его притяжений и отталкиваний от соседствующих направлений искусства, литературную полемику, за которой скрывается реальная классовая борьба, для того чтобы данное стилевое устремление выступило во всей отчетливости. Мы увидим тогда, что оно связано с определенным пониманием целей и сущности искусства, с известным типом художника и с тем человеческим типом, который выдвигается в данной среде и в данной эпохе как господствующий, характерный, образцовый. Когда Гейне, Берне, Молодая Германия создают новую прозу, они подымают восстание против Гёте. Они противопоставляют его благородной аристократической сдержанности «только художника» страстную заинтересованность гражданина во всей полноте общественной жизни, в политике, в социальной морали, в вопросах быта, религии, философии. Эгоизму созерцателя и артиста — жертвенный альтруизм личности, бросающей свое сердце бродилом в исторический процесс. И слияние публицистики со своим, интимным, проведение общего через личное должно подчеркнуть эту жертвенность, эту впаянность в общественную жизнь, как дневниковость формы, непринужденной и одинаковой во всех жанрах,— живую, человеческую непосредственность выражения в отличие от умной и разборчивой «стилизации» веймарского толка, а страстный поэтический

накал прозы — ее назначение быть оружием широкого и разительного воздействия.

Итак, всякий стиль имеет свой руководящий принцип, идею стиля. Принцип этот является организующим началом внутри художественной системы. Все средства выразительности строятся и подбираются в зависимости от него. Неважно, сознается ли это художником или нет (в большинстве случаев сознается); важно, что таков объективный результат. Отсюда критерий: соответствие выразительных средств стилевому принципу (а значит, и друг другу). Внутри данной стилевой системы наиболее художественным произведением является то, которое выражает принцип этого стиля с наибольшей полнотой и силой.

Но это значит также, что судить об эстетической ценности конкретной вещи искусства следует, исходя из принципа, заложенного в ее стиле, а не руководясь критерием, взятым из другой художественной системы, и что в последнем случае суждение будет тем более ошибочно, чем дальше отстоят принципы обоих стилей. Можно выяснить условия, при которых искусство делается декоративным или конструктивным, условным или реалистическим, можно определить, какую общественную роль играет оно в каждом из этих случаев, и тогда с правом отвергнуть то или иное видоизменение, но нельзя к условному театру подходить с чуждой ему меркой театра реалистического и о художественной ценности какого-нибудь произведения декоративного искусства умозаключать от требований искусства конструктивного.

Это обычная ошибка, особенно явственно выступающая в эпоху резких стилевых сдвигов. Романтиков осуждали по кодексу классицизма. Натуралистов — по законам романтики. Символистов — согласно натуралистической традиции. Футуристов — оттого, что привыкли к символизму.

* * *

В свете стилевой закономерности получает более точный смысл и соответствие «формы» идее. Раньше оно казалось неопределенным, так как у нас была только одна опорная точка: сама идея, которая допускает многочисленные возможности своего художественного воплощения. Теперь же их две: идея и стилевой принцип. Преломленная через стилевое начало идея может получить только одно разрешение, ту единственную, наконец найденную «фор-

му», над которой упорно бьется «взыскательный художник». Это относится как к идее произведения в целом, так и ко всякой частной мысли.

* * *

Но если в данной художественной системе лучшей является та вещь, которая ярче всего выражает ее стилевые признаки — и, значит, сравнение в пределах этой системы оправданно и необходимо,— то возможно ли сравнивать между собой, со стороны эстетической значимости, отдельные стили? Надо ли считать их художественно равноправными в силу одного того, что каждый из них осуществляет какое-то общее социально-психологическое устремление, порожденное историей, и является законным звеном в развитии искусства, или между ними мыслима какая-то градация? Вопрос этот очень труден, но, прежде чем поставить его теоретически, мы даем на него ответ в нашей практике.

Мы отвергаем одни стили и принимаем другие. Мы это делаем не только потому, что они соответствуют или не соответствуют нашим потребностям, близки нашим настроениям или далеки от них. Но мы отмечаем, что существуют системы искусства, самые яркие образцы которых не способны переживать свою эпоху. Мы утверждаем, что наряду со стилями, обладающими органической полнотой жизненности, имеются стили деградирующие, внутренне обедненные, лишенные глубины и значительности. Таковы многочисленные разновидности чисто декоративного или условного стиля. Они могут достигать высокой степени совершенства, являя в себе полное соответствие стилевой идеи и выразительных средств, они могут долгое время вызывать восхищение зрителя, как произведения Буше или Матисса, но это искусство неполноценное, падающее. Когда мы судим о декоративном стиле с точки зрения стиля реалистического, это неправомерно и бессмысленно. Но когда мы говорим, что это искусство иссякающей содержательности и убывающей социальной функции — деградирующее и в художественном смысле искусство, мы только следуем логике фактов. Потому что убывающий уровень содержательности заставляет падать и художественный уровень.

Так наша практика приводит нас к тому, что возможна эстетическая градация стилей. Критерия внутреннего соответствия здесь недостаточно. Он действует в пределах

стиля, но неприменим для сравнения самих стилей. Тут должен быть привлечен другой принцип. Говоря о деградации (или подъеме), мы подошли к нему вплотную. Но мы еще не сумели найти для него точный эстетический эквивалент, превратить его из общей предпосылки в конкретный и неоспоримый художественный критерий.

* * *

Принцип внутристилевого соответствия требует, чтоб произведение оценивалось как целое, во всей сложной взаимозависимости своих элементов. Как же тогда быть с отдельно взятой деталью? И не было ли ошибкой брать изолированную строфу Пастернака хотя бы даже в виде отправной точки для стилевого анализа?

Это как бы своего рода антиномия.

Для того чтобы оценить деталь, мы должны знать ее роль в произведении. Для того чтобы понять эту роль, мы должны раскрыть стилевую систему. Для того чтобы раскрыть стилевую систему, надо выяснить принцип, лежащий в ее основе. Выходит, стало быть, что изолированную деталь оценить невозможно.

Но тем не менее мы это беспрестанно делаем. В статьях мы приводим отдельные стихи и оборванные цитаты как доказательство силы или слабости автора. Мало того, за редкими исключениями мы лишены возможности приводить произведение целиком, так что цитата — нормальный способ доказательства или демонстрации. Мы говорим «прекрасно сказано!» по поводу отдельного выражения, взятого зачастую из незнакомой нам вещи. Выходит, стало быть, что изолированную деталь оценить возможно.

Что же это значит? То ли, что мы поступаем неправильно, прибегая к цитатам (но тогда всякое литературное доказательство становится невозможным)? То ли, что мы ошибаемся, считая деталь (а значит, и ее оценку) зависимой от целого? Ни то, ни другое. Деталь познается в соотношении к целому, и мы говорим «прекрасно сказано!» об отдельном и незнакомом нам выражении тогда, когда стилевые признаки выявлены в нем так ярко, что мы бессознательно относим его к какой-то определенной художественной системе. Вне определенной стилевой системы мы вообще ничего не воспринимаем в качестве художественной данности (отсюда, между прочим, отчасти происходит противодействие всякому новому стилю, пока тот ощущается не как закономерность, а как правонарушение). Но

наша оценка детали может измениться, когда мы познакомимся с произведением, из которого она взята. Удачная сама по себе (то есть по отношению к стилевому принципу, который она воплощает), она может быть неудачной соотносительно с целым, построенным на другом стилевом начале. Пильняк в своих заметках об образе говорит, что пейзажи шолоховской «Поднятой целины», очень неплохие, если брать их вне связи с романом, кажутся в книге скучными и ненужными, потому что они чужеродны в ней, имеют другую установку, чем основная масса романа. Я не касаюсь правильности этого наблюдения, как наблюдения частного, но оно может служить обобщающей формулой, под которую подойдет множество аналогичных случаев.

Таким образом, возможность оценки отдельно взятой детали не опровергает, а подтверждает ее зависимость от целого и необходимость эту зависимость учитывать. Мы ее и учитываем каждый раз на деле, продолжая про себя пунктиром, верно или неверно, оборванную линию. Что же касается цитаты, то важно ее назначение. Если она служит для стилевого анализа, то она должна быть проинтерпретирована. Интерпретация восстанавливает недостающий фон, связывает частность стиля с его общим устремлением.

И, значит, я был неправ, когда взял вырванную из стихотворения строфу для того, что проверить на ней представление о художественности. Но меня оправдывают три обстоятельства. Во-первых, внутренняя связь и единство вещи не всегда одинаковы. Стихотворения Пастернака — ассоциация если не вполне независимых, то частично самоуправляемых строф. Эта особенность структуры позволяет условно пользоваться отдельными их составными частями как цельностями. Во-вторых, при определении соответствий я фактически выходил за пределы строфы. Я это делал тогда, когда говорил о настроении поэта, овеществленном в нарастающем ряде его метафор, ибо характер этого настроения становится ясен лишь из предыдущего текста. В-третьих, моей целью был не стиль Пастернака, а критерий художественности. А для этого достаточно тех ярких стилевых признаков, которые заключены в пастернаковской строфе и говорят с такой несомненностью об определенной системе соответствий.

* * *

Что проку в том, что палка прямая? Она не даст ни листьев, ни свежих побегов. Она мертва, орудие наказания или опора для хромых и бессильных.

Что проку в начетчике, запомнившем наизусть несколько неподвижных формул? Его прямота — его бедность. Он ходит по ниточке, потому что боится потерять дорогу. Но действительность многообразна, и прямая линия в ней исключение. И потому начетчик всегда проходит мимо жизни, мимо искусства, мимо науки, касательно к ним и уверенный в своей непогрешимости.

* * *

Мы ценим деталь, и даже деталь изолированную, ибо узнаем в ней родовые черты стиля. Но разве мы ее ценим только потому? Мы говорим: метко сказано. Но меткость предполагает соотнесение к чему-нибудь. К чему же? Разумеется, к действительности. Сравнение, эпитет, пример, отдельно взятая черта оказываются тем убедительнее и лучше, чем они больше соответствуют жизненной реальности. Таким образом верность жизни выступает как художественное мерило.

* * *

Впрочем, довольно трудно найти два предмета, между которыми нельзя было бы отыскать известных точек подобия. Это хорошо знают поэты, обыгравшие все сравнения. Если луна может быть похожа на овечий сыр, жернов, просфору, глаз, кинжал, ладью, тарелку, точку над i, Пьеро, покинутую супругу, злую колдунью, царевну с серебряными ножками, то, значит, пределы допустимого настолько широки, что их трудно переступить. Форма, поверхность, объем, блеск, окраска — все становится поводом для самых разветвленных ассоциаций, внутренний мир проецируется на внешний, и наше мерило, такое очевидное и недвусмысленное на первый взгляд, делается явно неопределенным.

* * *

Но хотя все можно сравнить со всем, все же достоинство аналогии в ее точности и глубине. Меринг говорит, что особенность гения в умении сближать вещи, видимо друг другу чуждые. Правильнее было бы сказать: в умении находить черты близости истинной, заложенной в сущности предметов. Когда луна сравнивается с круглым сыром или просфорой, то здесь внешнее сходство по форме, и оно

значит довольно мало. Такую гениальность проявляет и ребенок, требующий от матери, чтобы она ему подала тарелочку с неба. Впрочем, сопоставление будет в пользу ребенка, ибо он действительно убежден, что луна серебряная тарелочка, то есть он обладает непосредственным и сильным воображением, в то время как для поэта здесь только стилистическая фигура. Но когда Кант сравнивает потребность в метафизике с пеной, которую старательно вычерпывают, а она все появляется вновь, или когда Андре Жид пишет, что негритянская хижина вылеплена из глины руками, как ваза, то эти уподобления, несмотря на всю намеренную скромность, действуют с неотразимой художественной силой. Они точны, существенны, своеобразны.

* * *

Да, своеобразны. Мы снова наталкиваемся на препятствие. Деталь может быть точна и существенна и тем не менее вовсе лишена художественной действенности. Она теряет ее в результате использования. Самое точное определение, самая полная и глубокая аналогия звучат неубедительно или фальшиво, когда с них снят налет свежести, когда они примелькались. Это так общеизвестно, что видимая банальность факта скрадывает его значение. Но на самом деле здесь много парадоксального, странного, и следовало бы задуматься над тем, почему это в искусстве наблюдение, верное само по себе, становится фальшивым только оттого, что оно не ново.

* * *

Сравнить луну, стоящую над колокольней, с точкой над і или уподобить ее царевне с серебряными ножками — бессодержательно в одном случае, произвольно — в другом. И если бы придерживаться одного только мерила соответствия действительности, мы должны были бы оба сравнения отвергнуть как неудачные. На деле все это сложнее. Бессодержательная аналогия с точкой над і оказывается в ироническом стихотворении Мюссе и уместной и нужной (своей снижающей, насмешливой прозаичностью). Слишком красивое уподобление Уайльда, построенное по боковому признаку сходства (реальное зерно в эпитете «серебряный»), соответствует всей системе изобразительных средств его лирической драмы, где метафоры-намеки, изысканные и эмоциональные, нагнетают на-

строение и образ луны-царевны сливается с образом Саломеи. Сравнение работает и потому оправданно.

Но это не значит, что критерий действительно потерял здесь свое значение. Верховенство жизни остается, и кто пренебрегает его законом, тот неизбежно платится. Расплата постигла и Уайльда, сообщив его искусству оттенок манерности, изыска, обеднив его живыми соками. «Дориан Грей», задуманный как философский роман, превратился наполовину в декоративное панно. Да и само сравнение с царевной несет на себе отпечаток жеманной нарядности, той, которая через несколько лет, сделавшись очевидной и провинциально грубой, будет так невыносимо резать наш глаз у Бальмонта.

* * *

Мы подошли к вопросу, трудность которого скрыта его кажущейся простотой и мнимой решенностью. Я говорю об отношении искусства к действительности. Сравнительно легко понять (и на это указывал Маркс), каким образом действительность порождает из себя то или иное направление, стиль, школу, выяснить существующие здесь зависимости и т. д. Это требует работы и времени, таланта, внимания, но самый механизм связи здесь ясен. Гораздо сложнее обстоит дело тогда, когда мы пробуем верность жизни применить, в качестве эстетического критерия и нормы.

Затруднения встречают нас сразу, и затруднения двоякого рода. Верность действительности не является ни всеобщим свойством искусства, ибо существует искусство условное и ирреалистическое, ни специфической стилевой особенностью, потому что она присуща различным и многообразным стилям. Как бы ни расценивать символизм или кубизм, романтику Арнима или фантастику Эдгара По, это все же искусство, и если мы подойдем к нему лишь с мерилом максимального соответствия действительности (произведение тем лучше, чем оно полнее и правильнее отражает последнюю), то она обратится на наших глазах в развалины, где нельзя будет уже различить ни цели, ни закономерности, ни смысла. То, что когда-то было новым словом и волновало тысячи людей, покажется колоссальным и досадным недоразумением.

С другой стороны, существуют виды искусства, к которым наш критерий как будто неприложим уже по самой их природе. Что значит верность действительности в архи-

тектуре или в чистой (то есть не программной) музыке? Верность определяется сравнением. С каким же элементом действительности может быть сравнена реальность здания или симфонии? Во всяком случае, это мерило требует тут такого изменения, которое придало бы ему иной, более широкий и гибкий смысл.

И все-таки мы говорим: действительность — высшая норма для искусства, и оно подлежит верховенству жизни. Стало быть, мы просто заблуждаемся? Но, может быть, мы видим противоречие там, где многосторонняя истина поворачивается к нам то одной, то другой своей гранью? Где искать ошибку? Произвольно ли наше утверждение, или эти доводы против должны быть прочитаны иначе?

* * *

Да, искусство подлежит верховенству жизни — и в своем становлении, и в оценке. Трудности, которые нам встретились на этом пути, говорят не о том, что нам нужно свернуть с дороги, но о том, что дорога наша гораздо более извилиста, чем представлялось вначале. Искусство может быть и не реалистическим, оставаясь искусством. Когда Сологуб из «грубого» куска действительности «творит» «сладостную легенду», ссылаясь на свое право поэта, то надо прямо сказать: если не право, то возможность эта у художника существует. Было бы ненужным доктринерством отрицать всякую художественность за условным стилем только потому, что он условен. Это нередко организм, хорошо приспособленный к среде, которая его взрастила и окружает. Он может достигать большой степени совершенства, выражающегося в точности внутренних соответствий, но, выросший в условиях извращенных и нездоровых, в спертом воздухе застойных эпох, он лишен устойчивой жизненности, он извращен, как и эпоха, он гибнет, как только свежий ветер врывается под небо времени и загнившие было воды с шумом уносятся вперед. Мы уже отметили, говоря о детали: искусство может уйти от действительности, но оно каждый раз расплачивается за это. Оно расплачивается кровью, самой жестокой из расплат. Анемия — вот болезнь, которая подстерегает его как кара, как возмездие. Шекспир, брошенный почти в любую эпоху, примется в ней, врастет в нее, будет встречен как друг всеми — от молодого Гёте 1770-х годов до молодого рабфаковца наших дней. Немецкие же романтики были за-

быты уже через тридцать лет, и от Сологуба останется только «Мелкий бес» да томик лирики.

Скажут: сравнение неоправданно, ибо величины несравнимы. Шекспир — великий художник, чего нельзя сказать о Тике или Сологубе. Но чем велик Шекспир, да и что такое великий художник? Не гениальный, ибо это означает только степень одаренности, а именно великий, так как здесь содержится уже оценка *сделанного*. Гениальных художников выдвигает почти всякая крупная стилевая школа. Но гениальность их часто не в силах создать ничего великого, потому что связана бесплодной установкой, мелочностью жизни, ложным положением писателя. Великих же художников образует лишь такое искусство, которое глубоко захватывает реальность жизни. Каждый из них хотя бы отчасти, хотя бы ничего не зная об этом, является стихийным материалистом. И можно поэтому с известным правом сказать, что каждый великий художник прошлого так или иначе работал на культуру социализма.

Шекспир оттого и велик, что реален, что его плуг вспахал действительность так глубоко, как редко кому удавалось. Если бы Сологуб обладал гениальностью Шекспира, то это был бы либо гениальный Сологуб, поэт-символист, пишущий такие же стихи, какие он писал, только еще более изощренные, и такую же прозу, только еще более пряную, и его гений оказался бы загубленным его стилевой (то есть в конце концов — жизненной и мировоззрительной) установкой, как это случалось уже со многими до него, либо он вырвался бы за пределы символизма и тогда сумел бы (пусть хоть неполно) развернуть свои шекспировские силы. Ведь и сам Сологуб вынужден был частично это проделать, написав «Мелкого беса».

* * *

Когда сравниваешь между собой произведения искусства по какому-либо одному признаку, то следует добавлять: при прочих равных условиях. Беда только в том, что прочие условия никогда не бывают равными.

* * *

Наш критерий стилевой оценки может быть теперь прочитан так: стиль тем художественно выше, чем он глубже, полнее способен воссоздавать действительность. И так как эта способность искусства растет с подъемом

класса и падает с его вырождением, то легко заметить, что перед нами та же «формула», что и прежде, только алгебраические знаки заменены арифметическими величинами.

Это объективный закон, и это практическая норма нашего искусства. Имена Гомера, Шекспира, Сервантеса, Гёте, Пушкина, Бальзака, Толстого убеждают нас в его истинности. Лозунг социалистического реализма выражает его как потребность времени и как дорогу в будущее.

* * *

Социалистический реализм не является стилем в том ограниченном смысле, в каком являлся им символизм или футуризм. Это — не школа с разработанным до мелочей художественным кредо, обладательница чудодейственного секрета, исключительная и нетерпимая по своей природе. Это широкая, открытая в большую даль времени установка, способная совместить в себе целую радугу школ и оттенков. Ее следует сравнить скорее с искусством Ренессанса, которое, при общности основных устремлений, являло огромное разнообразие манер и направлений.

* * *

Мне вспомнились слова одной женевской школьницы, которая писала, что искусство — это умение делать вещи близкими. Вот огромное преимущество художника, которого с ним не разделяет никто. Мы сострадаем бедствиям греческого царька и полупирата, мы с участием следим за смешными и трагическими приключениями безумного рыцаря, начитавшегося романов, мы не спрашиваем, кто нам Гекуба, для того чтобы разделять ее горе.

Я не пишу ни учебника, ни диссертации. Это только пунктир, намечающий ход мысли. Видны лишь выступающие точки, и многое оставлено в тени. Я знаю, что это облегчает работу цитатофагам и дает им все возможности понять меня так, как им заблагорассудится. Что ж, каждому свое. Если б я писал терминологически и в обычной связной форме, то те же мысли показались бы им более верными и более приемлемыми. Для этих людей надо строить дома в виде круглых башен, а то они ушибутся о каждый острый угол.

* * *

Нельзя реализм понимать по-школьному, как бытописание, и с деланно наивным видом спрашивать: какие же реалисты Шекспир или Гёте? Реализм выливается в самые разнообразные формы, между которыми бытопись отнюдь не наиболее адекватная.

Но нельзя вместе с тем и растягивать это понятие до неопределенности на том основании, что художник, порождение действительности, все равно не в силах уйти от нее и так или иначе, порой даже против своей воли, вынужден воспроизводить какие-то ее элементы. Тогда реализм теряет всякое содержание: все реально, и ничто не реально. Конечно, навовсе уйти от действительности художнику невозможно. Самые фантастические образы создаются комбинацией реальных черт. И бред сумасшедшего строится из материала жизни, и притом именно той, которая окружает больного, так что на изменении состава бредовых идей можно проследить изменение исторической обстановки. Они всегда ультрасовременны; тот, кто прежде вообразил бы себя Христом, теперь спасает человечество в качестве великого и гонимого изобретателя, мысли которого перехватываются врачами при помощи хитро сконструированного электромагнитного аппарата. Но от этого бред циклофреника не становится реальным.

Полная отрешенность от жизни невозможна. Но реалистическим искусством является только то, которое постигает действительность в ее существенном и основном. Здесь действует критерий *максимального соответствия.*

* * *

Противоположностью реализму служит скорее искусство условное, чем фантастическое. Гофман — острый реалист.

* * *

Когда писатель имеет свою тему, то действительность как бы наворачивается, как бы налипает на нее. Все становится или может стать материалом. Случайное восклицание оказывается именно тем, которое ищешь. Нечаянно увиденное лицо делается необходимым. Мир вдруг светлеет, прозрачнеет, умнеет. Реальность легко и увлекательно организуется замыслом.

Вопрос о роли и допустимости заказа в искусстве нельзя решать односложно. Все зависит от того, идет ли заказ навстречу теме, владеющей писателем, или даже от того, есть ли такая тема у писателя или он — чистая доска, ожидающая руки опыта, которая покрыла бы ее знаками. Ожидающие будут обмануты. Опыт отвечает только тем, кто его спрашивает.

Иван Катаев писал свою «Встречу» по заказу. Но заказ встретился с его собственной, выношенной темой: подъема маленького забитого человека труда из пропасти нищеты и рабства. И поэтому его повесть (вообще-то говоря, не безупречная) звучит так страстно, так убедительно — до слез ярости и сочувствия — по крайней мере, там, где он рассказывает о бедняке.

Одновременно с Катаевым писали на ту же тему (или на сходные) другие писатели. Но тема была лишь касательной к тому, что их занимало. Или вообще у них не было демона, который бы ими владел. На их доске оказались слова, написанные мелом. Их легко сотрет обыкновенная губка.

Каким же образом общий принцип эстетического верховенства действительности переходит в непосредственный, практический критерий оценки? Вот закон, который легко формулировать, но трудно применить. В двух пунктах, однако, он проступает совершенно отчетливо, как очевидное мерило. Это деталь и тип. Тип тем художественнее, чем он шире, чем больше емкость его обобщения. И в то же время — чем он более индивидуализирован. Верность действительности проявляется здесь двумя как бы противоположными свойствами: верностью генерализующей и верностью эмпирической, верностью обобщения и верностью единичного факта. Эстетическое качество возникает от их сочетания.

* * *

Нет ли, однако, двойственности в том, что мы прилагаем к произведению искусства два различных критерия: внутреннего соответствия и соответствия действительности? Двойственности здесь не больше, чем в самом искусстве, где художник изображает действительность, но изображает ее для чего-то (будь это идея, чувство, тенден-

ция). Пейзаж ценен не только тем, что в нем верно показана природа, но и в той мере, в какой все изобразительные средства приноровлены к передаче настроения, владеющего художником. Без «настроения», без «идеи», с одной только верностью объекту пейзаж был бы бессмыслен. Живопись существует не для того, чтобы обманутые птицы клевали нарисованные яблоки, хотя ничего предосудительного в такой полноте иллюзии и нет.

Самое точное изображение действительности лишено эстетической значимости, если оно не реализовано в какой-то стилевой системе, которая придала бы ему действенность. Портрет проверяется не просто верностью натуре (критерий натуралистически примитивный), не только даже степенью своей типичности (критерий существенный и важный), но и по тому, каков в нем колорит, композиция и т. д., причем все это имеет значение не как нечто формальное, самодовлеющее, декоративное, а как связная система соответствий, заставляющая (когда она тесно согласована) замысел художника выступать наиболее отчетливым образом.

Раз художник изображает действительность для чего-то, раз здесь есть замысел и цель, то мы вынуждены рассматривать соответствие: средств — цели, выполнения — замыслу, «содержания» — «форме». Этим мы также мало противоречим принципу эстетического верховенства жизни, как мало изучение организма с точки зрения его наследственных признаков или внутренних корреляций противоречит закону естественного отбора, могучему влиянию среды. Сами наследственные признаки были в свое время благоприобретены (или закреплены благодаря естественному отбору). То, что я называю стилевой идеей, является выражением социальной функции художника, его положения в обществе (украшатель ли он, декоратор, учитель, пропагандист, борец, одинокая и гордая личность и т. д.). Это активное орудие общественной борьбы или пассивное ее порождение. Она выведена из действительности и в свою очередь вновь к ней прилагается. Она часть действительности, как и реальность, которую художник изображает. Таким образом, в критерии внутреннего соответствия нет ничего сверх жизненной практики.

* * *

Простая оценка искусства с точки зрения правильности отражения действительности, не принимающая в расчет соответствия выразительных средств идее и стилевому

принципу, дает неверные результаты. Это значило бы, что искусство имеет только познавательное значение. Однако искусство — не просто жизнепознание, но и «инженерия душ». А это заставляет учитывать его активное, преобразующее начало.

* * *

Но ведь смысл произведения иногда противоречит его замыслу. Разве не этим противоречием живы иные вещи Бальзака, Гоголя, Толстого? Писатель создает порой совсем не то, что он хотел создать.

Это значит только, что дело осложнилось,— мы должны различать наряду с реальным, осуществленным замыслом замысел субъективный, мнимый.

* * *

Единым должно быть не мерило, а мировоззрение, метод. Критерий может меняться в зависимости от того, в каком разрезе мы берем произведение. Важно, чтобы каждый раз он рос все из той же почвы.

* * *

Обычно представляют себе, будто идея заключена в форме наподобие ядра в скорлупе ореха или начинки в карамели. Оттенок зависит от склонностей критика: является ли для него художественная данность каким-то затруднением, досадным препятствием, которое надо преодолеть, разгрызть, удалить, чтобы добраться до единственно съедобного зернышка — идеи, или он не прочь полакомиться сладкой оболочкой. И потому действительно получается так, что одни бойко щелкают орехи, другие невнятно бормочут, увязнув зубами в приторной гуще.

Идея в произведении похожа на субстанцию Спинозы. Она везде, но она не имеет обособленного бытия. Она — сущность всего существующего. Она не вставлена в художественную данность, но она образует ее. В известном смысле стиль может быть назван цветением идеи. Когда Толстого спросили, что он хотел сказать «Анной Карениной», он заявил, что для ответа на этот вопрос он должен был бы еще раз написать свою книгу. Образная система — не покров идеи, а способ ее существования. Конечно, художественное произведение можно перевести с языка

образов на язык логики. Но Плеханов недаром говорит о переводе. Это не простое вышелушивание мысли из ее оболочек, не силлогистическая молотьба, когда критик своим цепом отделяет насущное зерно от легкой соломы художественности. Это сложный процесс раскрытия и расшифровки, переноса из одной плоскости в другую, с «языка» на «язык». Он важен и необходим, как существенный момент исследования, прокладывающий основную магистраль. Но то, что мы получаем с его помощью, обычно является лишь центральной идеей. На деле, однако, образно-идейная система каждый раз сильно разветвлена, и ее разветвления и обертоны, данные иногда лишь намеком, мелькнувшим образом, краской, часто пропадают при переводе на «язык логики». Воспроизвести ее во всей полноте так же трудно, как выкопать дерево из земли, не порвав его корешков. Правда, такая возможность существует — и критик-марксист, владеющий в совершенстве разработанным научным методом, выполнил бы эту задачу. Но на деле подобный труд очень сложен, тонок и кропотлив. И Толстой имел право сказать, что на вопрос о смысле «Анны Карениной» он должен был бы ответить всем текстом романа.

Но Плеханов резко отделяет «перевод на язык логики» от «эстетической оценки». Почему? Разве это не единая задача? И разве нахождение идеи не составляет момента в раскрытии произведения как некоторого *художественного* целого? А если уж различать, то отчего только «перевод» и «оценку»? Прежде чем оценить, надо понять. Оценке предшествует раскрытие стилевой системы как закономерности. Именно это — важнейшее звено анализа. Стиль дан читателю и задан критику. Читатель (зритель, слушатель), конечно, воспринимает его — иначе искусство не достигло бы своей цели,— но воспринимает так, что понимание стилевых зависимостей и отличий остается неотчетливым, «общим». Задача исследователя — довести впечатление до ясности, понять то, что только прочувствовано. Если это сделано и если существуют какие-то признанные художественные критерии, то «эстетическая оценка» возникает как бы сама собой.

Резкое разделение Плехановым двух «моментов», которые составляют единство и не могут быть поняты один без другого, должно, логически развитое, привести к преслову-

тому взгляду на идею и форму как на ядро и скорлупу или даже как на руку и перчатку. А ведь сам Плеханов не раз сочувственно цитировал замечательные слова Гёте о том, что ничего нет вовне или внутри, ибо то, что внутри, то и вовне.

Но если рука и перчатка, то почему нельзя судить о них в отдельности? «Социологический эквивалент» будет тогда сам по себе, «эстетическая оценка» — тоже. Оценка перчатки происходит по другим правилам, чем суждение о руке. И на руку можно надеть перчатку любой формы, цвета и материала.

* * *

Понять стиль — значит выявить его основное устремление.

* * *

Произведение искусства эстетически действует на нас тогда, когда мы постигаем его стилевой принцип. В противном случае оно кажется бессмысленным и оставляет нас равнодушными или недоумевающими. Экскурсоводы музеев могут рассказать вам, как картины, мимо которых зритель проходил, холодно скучая, становились для него, после объяснения, живыми, близкими, волнующими. Таким образом, выходит, что понимание предшествует восприятию. Но ведь восприятие искусства непосредственно, и если б этого не было, то и искусство в значительной мере потеряло бы свой смысл. Получается противоречие, которое, однако, легко разрешается жизнью. На основе понимания расцветает новая весна непосредственного восприятия. И человек, который равнодушно скользил взглядом по чуждой, зашифрованной для него картине, теперь, разгадав ее язык, как бы впервые видит ее, переживает первое волнение встречи. «Понять» и «воспринять» сливаются в одно.

* * *

Хотя музыка и не математика, хотя она не может быть переведена на точный язык слов, все же есть глубокий смысл, когда говорят: *понимать* музыку — и когда утверждают, что музыка, прежде недоступная, путем повторного слушания, становится *понятной.*

* * *

И это только фраза: «Непонятно, но хорошо!» Так можно сказать лишь о той непонятности, которая входит намеренным компонентом в экономию произведения. Это «хорошо», потому что содействует задуманному эффекту. Но самый эффект порочен.

* * *

То, что возможна *внутристилевая* нормативная эстетика, не подлежит сомнению. Это следует уже из принципа соответствия, действующего в пределах каждой художественной системы. Писатель, живописец, композитор «вольны» выбирать любую стилевую установку (на деле эта свобода довольно относительная, так как выбор установки не случаен, а социально обусловлен, хотя и находит ее художник иногда лишь после долгих поисков), но, выбрав, они уже связаны ее требованиями, точно так же, как ученый связан условиями опыта, которые он же сам сконструировал. Если бы внутристилевая нормативность отсутствовала, то отпала бы возможность какого бы то ни было общезначимого суждения об искусстве, восприятие его распылилось бы, очертив вокруг каждой личности замкнутый круг, дальше которого правомерность оценки не простирается, и мы должны были бы прийти к писаревскому отрицанию эстетики. Сознаем ли мы это или нет, но одно то, что мы рассуждаем об искусстве, доказывает, что мы предполагаем обязательность хотя бы внутристилевой нормативности.

Но возможна ли нормативная эстетика межстилевая, универсальная? Предположим, что мы ответили на этот вопрос отрицательно. Тогда мы окажемся в странном противоречии с практикой. Хотя понятия о художественности относительны, но каждое поколение действует так, как будто они абсолютны (с точки зрения создающегося стиля). А ведь это созидание — основное дело искусства. Выходит, стало быть, что искусству для осуществления его важнейших задач нужна фикция либо что фикцией является наше допущение.

Нет! Это не так просто, и практика говорит нам не совсем то, что мы расслышали в ее словах. Нормативность неизбежна и необходима при построении каждого нового стиля. Она является одним из его созидательных факторов, и если б какой-нибудь теоретик стал доказывать людям,

строящим новое искусство, как они ошибаются, принимая за несомненное то, что будет относительным в глазах следующего поколения, и как стара их ошибка, ибо и классикам, и романтикам, и натуралистам казалось, будто они несут в мир абсолютную художественную истину, а на самом деле их истины выцвели уже в свете следующего дня, то люди, строящие новое искусство, ответили бы: какое нам дело, выцвели ли эти истины или нет! Когда мы говорим об обязательных требованиях искусства, то это значит, что они обязательны для *нас,* что *такого* искусства мы хотим и *такое* будем создавать. Пусть оно исторически относительно. Мы строим для себя, для своих потребностей, для своего времени. И мы знаем одно: то искусство, которое всего полнее и глубже насыщает современность, оказывается всего более жизненным и прочным в веках.

Таким образом, нормативность эта относительна. Если угодно, тут та же внутристилевая обязательность, только взятая не просто как метод оценки, а как орудие построения. Она — реальный факт, без которого развитие искусства было бы невозможным. Тот, кто стал бы возражать против нее во имя каких-нибудь общих соображений, покусился бы на самое существо художника как творчества новых форм, производимых согласными усилиями коллектива. Vivat theoria, pereat ars. Пусть погибнет искусство, лишь бы торжествовала теория.

Совсем другое дело нормативная эстетика в ее полном и подлинном смысле. Конечно, можно найти какие-то общие принципы, какие-то постоянные соотношения меняющихся величин, которые послужат опорными точками для оценки. Если б их вовсе не было, то различные стилевые системы оказались бы эстетически наглухо закрытыми друг для друга, и вопрос, сформулированный Марксом: каким образом произведения, созданные в иных социально-исторических условиях, продолжают сохранять для нас значение нормы и образца? — должен был бы остаться без ответа. Но одних таких принципов недостаточно, и они слишком общи, чтоб на них можно было построить здание нормативной эстетики. Они исходят из учета изменчивости и вечного самообновления искусства, для нормативной же эстетики задача искусства решена раз и навсегда. Если б система неизменных и безусловных законов художественности могла быть построена, то это значило бы, что пути искусства были бы предуказаны на все времена, абсолютная его истина найдена и развитию его пришел конец. Оно могло бы непрерывно воплощать в различных

вариациях найденный идеал, но эволюции смен, стилей, восприятий, художественных концепций не было бы в нем места.

* * *

Для формалистов каждый элемент содержания не более как форма. Для нас наоборот: каждый элемент формы раскрывается как содержание.

* * *

Конечно, содержание и форма связаны в неразрывное единство. Их можно разделить лишь условно. И когда мы говорим, что каждый элемент формы раскрывается как содержание, то это значит, что «прием» без его психологического эквивалента, без его смыслового наполнения — ничто. Причем деталь, метафора, орнамент могут быть поняты только в связи с тем, чтó они должны выражать и как они осуществляют стилевую идею и замысел вещи.

* * *

В детали, сравнении, метафоре, фразе внимательному глазу делается явственным целый мир смысла, сложная система мотивировок, зависимостей, идейно-стилевых устремлений. Все это так сжато, так срослось между собой, так плотно уложено одно в другое, выражаясь порой лишь в отношении слова к слову, что нужны страницы стилевого «комментария», чтобы полностью раскрыть несколько строк художественного текста.

* * *

Внутристилевое соответствие, конечно, не единственный критерий художественности. Но, насколько он существен, говорит то, что в искусстве имеют обычно длительную жизнь произведения, которые осуществляют стилевой принцип наиболее чисто и полно. Проза Гейне реализовала, с огромной силой и выразительностью, общественно-эстетический идеал, носившийся в представлении его современников, от Берне до «Молодой Германии» (Вейнберг и Лаубе так и писали о ней), и она почти единственное, что сохранилось от прозы этих лет и этого направления. Точно так же музыка Моцарта сублимировала в себе художе-

ственные устремления классической школы. Современники восхищались ею и любили ее за совершенство, с каким она воплощала то, чего они хотели и ждали от искусства. Гайдн, который был старше Моцарта на двадцать лет, начинает учиться у своего ученика. Но он не понимает Бетховена, выражающего уже другой стилевой принцип.

⟨...⟩ Роль стилевого образа (метафора, сравнение, пример), общепризнанная в собственно художественной литературе едва ли не в качестве ее специфического отличия, мало учитывается, когда речь идет о прозе публицистической, философской, научной. Более того, каждый раз, когда критик или читатель наталкивается здесь на явственно выраженную образность, он смотрит на нее как на чудо, как на исключение. Между тем она скорее правило, только не осознанное нами и потому проступающее неожиданно, островками, пятнами. Образ является постоянным слагаемым «нехудожественной» прозы, несущим в ней определенную смысловую и структурную функцию. Меринг спорит с теми педантами и крохоборами от науки, которые видят в смелых сравнениях Маркса лишь эксцентрическую игру ума, лишенную всякого значения. Он указывает на то, что сравнения часты у тех сильных умов, которые умеют улавливать связи и зависимости предметов, познавать подобное, охватывать взглядом равнозначащие вещи. Это верно, но это не все. Появление и роль образа не могут быть поняты только как следствие тех или иных свойств определенного ума, но лишь исходя из требований самого изложения. Сам Меринг отмечает, что склонность к сравниванию присуща в такой же мере бездарности, как и могучему таланту, и разница заключается в том, что гений видит действительное сходство вещей, а бездарность насильственно соединяет несоединимое. Но функция образа не меняется от того, что он неудачен, изменяется лишь его ценность. В наиболее общем виде его роль в литературе публицистической или философской может быть охарактеризована так: он возникает в узловом пункте мысли, в ее фокусе; он одновременно и срастается с ней, придавая ей телесность, осязаемую форму, и освещает ее изнутри: фокус мысли оказывается и в световом фокусе — и вся ее структура выступает тогда особенно отчетливо. Можно даже сказать, хотя это и кажется парадоксальным, что в литературе нехудожественной роль стилевого образа существеннее, чем в собственно художественной. Правда,

она пользуется им гораздо умереннее, скупее, но можно себе легко представить рассказ, в котором, как это бывает у Пушкина или у Чехова, вовсе отсутствуют какие-либо метафоры или сравнения и который тем не менее ничего не теряет в своем достоинстве, живости, доходчивости, так что отсутствие образных элементов стиля проходит бесследно для читателя. Но прочитайте статью, начисто лишенную сравнений, аналогий, образных формулировок, и она вам покажется сухой, отвлеченной, безжизненной, и вы сразу, вы резко почувствуете, что в ней нет чего-то необходимого. Это объяснимо: в рассказе конкретен самый материал, и стилевой образ не может быть здесь тем узлом овеществленного смысла, каким он является в абстрактной философской прозе.

Он в ней остается элементом художества, и его неотъемлемость доказывает лишь, что нельзя построить стилистическую систему, свободную от художественного начала, без ущерба для ее полноты и жизненности, хотя бы это и была система научная. Как только сама художественная литература переходит к материалу менее конкретному, значение средств стилевой образности в ней возрастает, она вынуждена ими пользоваться усиленнее и ярче. Примером могут служить ораторские жанры с их пресловутой «риторичностью» или лирико-публицистическая проза Гейне, Берне, Герцена.

* * *

Если искусство и вообще-то не имеет точных границ, то в сторону публицистики они особенно неопределенны. Публицистика — огромная промежуточная область, переходящая с одного конца в художественную литературу, с другого — в научную и философскую прозу. Между «Путевыми картинами» и газетной передовицей колоссальное количество переходных ступеней. Можно построить ряд: Гейне — Герцен — Маркс — Пушкин — Чернышевский, соответственно убыванию поэтических элементов в публицистике. У Гейне они настолько сильны, что его проза предстоит перед нами как безусловная художественная данность. Синкретизм составляющих ее разнородных элементов совершается под эгидой поэзии. Сходно, хотя и не везде одинаково, обстоит дело у Герцена, но поэтический накал здесь слабее: установка уже меняется. На другом полюсе, у Чернышевского, публицистика «простая», логическая, «прозаическая», публицистика «как она есть», «в со-

бственном смысле». Странным образом оказывается ей близкой пушкинская, нагая и существенная. Пушкин старательно избегает внесения в публицистику средств поэтической выразительности. Но его прозаическая простота возникает из совершенно иных предпосылок, чем у Чернышевского. Она приглушена и сдержанна. Разница в тоне означает целевое различие: Чернышевский агитирует, Пушкин размышляет. Маркс занимает как бы центральное место между этими стилевыми полюсами. Поэтическое и логическое начала находятся в его публицистике в максимальном равновесии. Но все же по выделке фразы, по манере выражения он ближе к поэтическому полюсу — и даже точнее: к гейневской школе прозы.

* * *

Очень нетрудно доказать, что образ неотъемлемо присущ публицистике, и речь может идти только о степени пользования им. Гораздо менее очевидно это в прозе философской и научной. Голизна изложения почитается здесь столь непреложной, что самая мысль о возможности какого бы то ни было проникновения сюда элементов художества кажется странной и незакономерной. Действительно, практика как будто оправдывает подобные взгляды. Возьмите огромное количество ежегодно публикуемых научных сообщений и работ: поскольку в них можно говорить о какой-либо стилевой установке, строго выдержанная, сухая понятийность языка является здесь своего рода хорошим тоном, и между строк легко прочитать, что всякая образность отбрасывается, потому что она только нарушает точность и вносит субъективное. Любой физиолог пренебрежительно ответит вам, что физиология — не поэзия и не беллетристика. И, разумеется, не беллетристика. Ясно, что логический, понятийный способ изложения служит в науке основным и образность не заменяет его (иначе бы мы вернулись к временам натурфилософской фантастики), роль ее совершенно иная. Но ясно также, что об образности здесь следует говорить не столько как о реальном осуществлении, а как о заложенной возможности, как о дремлющей необходимости, которая если не всегда претворяется в действительность, то к ущербу для науки.

Можно считать почти правилом, что чем крупнее философ или ученый, тем явственнее и резче выступает у него функция образа. Маркс в этом смысле особенно показателен. Меринг цитирует «Капитал»: «На первый

взгляд товар кажется очень простой и тривиальной вещью. Его анализ показывает, что это вещь, полная причуд, метафизических тонкостей и теологических ухищрений. Как потребительная стоимость он не заключает в себе ничего загадочного... Формы дерева изменяются, например, когда из него делают стол. И тем не менее стол остается деревом — обыденной, чувственно воспринимаемой вещью. Но как только он делается товаром, он превращается в чувственно-сверхчувственную вещь. Он не только стоит на земле всеми своими четырьмя ножками, но становится перед лицом всех других товаров на голову, и эта его деревянная башка порождает причуды, в которых гораздо более удивительного, чем если бы стол пустился по собственному почину танцевать». Это образец эксцентрической метафоры, смелость которой до конца оправдана, потому что она целиком сливается со смыслом, с идеей. Меринг справедливо потешается над теми мелкими педантами от науки, которые считали, что такой образный способ выражения несовместим с ясностью мысли и точностью ее формулировок. На деле он не только не нанес урона научности «Капитала», но заставил положения Маркса выступить с особой яркостью. Но Маркс недаром говорил о художественном единстве своего труда. Более неожиданно встретить элементы конкретной образности у таких прославленных своей сухостью авторов, как Кант или Гегель. «Ведь разум,— пишет Кант,— всегда при нас, тогда как законы природы должны быть обыкновенно с трудом отыскиваемы,— таким образом метафизика всплывала наверх, как пена, и притом так, что, когда эту пену вычерпывали и она исчезала, сейчас же показывалась на поверхности другая, которую всегда одни жадно собирали, другие же, вместо того чтобы искать поглубже причины этого явления, удовлетворялись тем, что осмеивали труд первых» (Пролегомены). О Гегеле Меринг замечает: «Подобно главе нашей классической литературы (т. е. Гёте) и глава нашей классической философии был великим «мастером сравнений»... Язык Гегеля... насыщен всеми элементами немецкого языка, от мистики средневековья до просветительства, он замечателен именно своей смелой и яркой образностью». Л. И. Аксельрод говорит: «Гегель очень часто иллюстрирует свои положения самыми обыденными фактами. Так, например, доказывая познаваемость вещей в себе, Гегель замечает, что, если бы мы не знали вещей, мы бы умерли с голоду. Или если бы религия определялась только преданностью богу, то собака была

бы самым религиозным существом. Или же: та вещь, которая не была никем не испорчена, никуда не годилась, и т. д. Все изречения такого характера свидетельствуют о большом практическом уме мыслителя, о колоссальной, даже, можно сказать, художественной наблюдательности над действительностью».

* * *

Пример в литературе этого рода играет ту же роль, что и сравнение: не только овеществителя, но и конденсатора мысли.

* * *

Правильно было подмечено, что критики часто употребляют такие метафоры, которые не колеблясь отбросил бы и слабый поэт. Это, конечно, недостаток, но следовало бы подумать, почему критик оказывается в состоянии использовать бедную или слинявшую метафору, а для поэта это невозможно. Дело тут не просто в большей требовательности художника чистых кровей по сравнению с «метисом», с гибридом искусства и публицистики, с полукровкой литературного рода, каким является или, вернее, каким почитается критик. Личная требовательность отступает здесь назад перед требовательностью жанра. Бледная метафора выглядит иначе в «силлогистической» прозе, чем в образной: хотя бы в силу контраста. На «абстрактном» фоне она и выделяется резче. Но причина не только в этом. Малозвучная сама по себе, она, помещенная в смысловой фокус, начинает звучать громче и выразительнее. Образ в критике встречается реже, чем в поэзии, и почти всегда приходится на узловые точки смысла. Но это можно отнести и ко всем «нехудожественным» или не чисто художественным видам литературы. Сравнение с пеной очень обычно, но когда у Канта оно раскрывается в месте пересечения смысловых линий и раскрывается так, что каждый поворот образа соответствует повороту мысли, то оно приобретает и оригинальность и значительность: пена появляется вновь и вновь, как вновь и вновь возникает потребность в метафизике. Ее нельзя просто вычерпать, но надо дознаться до причины, ее вызывающей. Предметы для сравнения отбираются здесь не по сходству одного какого-нибудь — и притом внешнего — признака, как это нередко бывает в поэзии, а по внутренней и многосторонней анало-

гии (что позволяет ее детально развертывать). Барбэ д'Оревильи упрекает Гюго за то, что тот уподобляет луну просфоре на том только основании, что луна кругла и просфора кругла. Олеша пишет, что можно сравнить экскаватор с жирафом (по внешнему сходству) или с рукой (по функции). Сравнения философов строятся по типу «экскаватор — рука». Это и неудивительно. Их цель — не вызвать определенную настроенность или воссоздать свое впечатление, к чему часто стремится поэтическая метафора, а точно передать свойства самого предмета.

* * *

Но ведь критика ближе к художеству, чем философия. Даже Флобер, который ее не любил, помещал ее внутри искусства, хотя и на последнем месте (на последнем оттого, что, по его мнению, в ней отсутствует стиль). Критика продвигалась вперед не столько своими литературоведческими заслугами, сколько тем, что она была живой и равноправной участницей литературы. Она приобретала тем больший вес и тем большую ценность, чем меньшим становилось расстояние между художником и критиком. Есть глубокий смысл в том, что Лессинг и Сент-Бёв были поэтами и что наибольшую жизненность из критиков прошлого сохранил до наших дней Белинский, писавший об искусстве горячо, увлекательно, с личной заинтересованностью. Но для Белинских и Лессингов непригодна силлогистическая вязь Канта или Гегеля: степень образного и эмоционального накала здесь должна быть гораздо выше. И если литературная ткань наших критических статей так легко усваивает любой истрепанный и блеклый образ и он в ней выглядит закономерно, то это доказывает, что сама манера обесцвечена. Это не есть оправданная обыденность образа, выросшего в смысловом узле и выделяющегося по контрасту с силлогистическим фоном и оттого, что он собрал в себе, как в фокусе, все лучи мысли. Образ у наших критиков служит часто лишь украшением, а украшением он кажется потому, что наклеен на дерюгу.

* * *

Точные науки (sciences французов) как будто вовсе лишены элементов образности. Вряд ли кому придет в голову искать их в курсе химии или в исследовании по физиологии растений. Между тем именно естествознание,

особенно биология (в широком смысле), показывает всю неодолимую власть образности над человеческой мыслью. Только там она загнана в терминологию, в номенклатуру, в способ описания. Ботаник говорит о ланцетовидных листьях в веретенообразных клетках. Опухоль сравнивается с горошиной, грецким орехом, головой ребенка. Седло, пазуха, ворота, гребень стали в анатомии точными обозначениями. *Сонная* артерия соседствует с *яремной* веной, почечная *лоханка* — с мальпигиевым *клубочком*. Солнечное сплетение, привратник, вилочковая железа забыли о том, что они застывшие метафоры. Любопытно, что здесь господствует то же правило обыденности, которое Л. И. Аксельрод отметила у Гегеля и которое может быть распространено на науку и философию вообще: для сравнения выбираются будничные, всем известные предметы быта и производства: веретено, лохань, гребень. Принципом отбора служит не красивость, а характерность, наглядность, простота. Кажется странным, что в номенклатуре (растений и животных) имеется противоположная установка: туда, как в астрономию, попала чуть ли не вся античная мифология и всевозможные поэтические объекты и представления: медузы, гидры, звезды, лилии и т. д., причем иногда контраст между пышным названием и какой-нибудь скромной зеленой тлей, обозначаемой им, вырастает до комического. Объяснить это можно длительным развитием, пережитым этими науками, тянувшими за собой огромный груз прошлого, с которым не так-то легко разделаться. Но самое образность невозможно вывести отсюда. Она не пережиток, а своеобразный способ экономии описания. Если сложное представление, заключенное в образе-термине «седло», перевести на точный язык измерений, то оно только потеряет в наглядности, ничего не выиграв в определенности. Иные состояния обозначаются в медицине только образно. Наука сознательно пользуется метафорой, так как она иногда экономнее и проще упрямого описательного метода.

* * *

В философии афоризм играет роль, пожалуй, не меньшую, чем в литературе. Вспомним знаменитые формулировки: «Credo quia absurdum», «Cogito ergo sum» — «Все действительное разумно», «В одну и ту же реку нельзя войти дважды» и т. д. Нетрудно заметить здесь намеренную парадоксальность выражения. Когда Тертулиан гово-

рит: «Верую, потому что нелепо» — или когда Гегель замечает: «Та вещь, которая не была никем испорчена, никуда не годилась», то обличье видимой бессмыслицы или кажущегося противоречия фактам выступает особенно явственно. Вещь считается тем лучше, чем труднее она поддается порче. Мы многократно входим в одну и ту же реку. Мы знаем, что в действительности много неразумного. Именно потому, что это известно философу, он и выбирает такие примеры и формулировки. Он сознательно идет на столкновение со «здравым смыслом». Противоречие фактам кажущееся, но реально противоречие укоренившемуся способу мышления.

Менее явственна афористичность в науке. Конечно, есть сходство между сжатостью афоризма и сжатостью математической формулы. Но это все же несколько внешняя аналогия, экскаватор-жираф. Афоризм самостиен. Математическая формула лишь звено в цепи рассуждений.

Литературно каждая формулировка научного закона воспринимается как афоризм. И так как сущность вещей не совпадает непосредственно с формой проявления, то в таких формулировках имеется большей частью привкус парадоксальности. «Научные истины всегда кажутся парадоксами, если их критиковать на основании повседневного опыта», (Маркс).

* * *

Любопытно, что наука, которая всего непосредственнее входит в сферу житейской практики — медицина,— всего охотнее пользуется афоризмом. В древности то же было и с философией. Врач и философ — оба должны были дать какую-то практическую норму поведения, сжатую в несколько слов.

Характерны врачебные поговорки. Они имеются почти у каждого профессора и сохраняются в устном предании: «Qui pisse bien guérit bien» — «Всякий триппер излечивается, кроме первого», и т. д.

Как видим, здесь тот же принцип парадоксальности.

* * *

«Только поверхностные люди не судят по внешности»,— говорит Оскар Уайльд. На первый взгляд это кажется обратным общим местом. Возможно, что оно

и было задумано всего лишь как острый, поддразнивающий парадокс, как забавное противоречие общепринятому, не претендующее на особую глубину, как перевернутая наизнанку пропись. Но на деле оно оказалось полным значительности и смысла. Склад характера и склад тела связаны между собой. Во внешности изложено то, что происходит в глубине. Клинопись мимических морщин и складок, иероглифы улыбок и движений, пропорция костяка, соотношение объемов, манера держаться, мелкие привычки — вот письмена, которые ждут своего Шамполлиона. Но он является не часто. Только немногие умеют читать эту грамоту.

И если пропись, гласящая, что нельзя судить по внешности, сумела возникнуть, так долго держаться и даже сейчас сохранять оттенок справедливости, то это оттого, что ей противостояла наблюдательность обывательская, «пошлый опыт», наметанный глаз кумушки или лакея, житейская заинтересованность барышни, которой кажется, что гусар — отличный человек, потому что у него красивые усы. Конечно, человечество не стало дожидаться Шамполлиона, который сумел бы расшифровать вещи, представляющие непосредственный интерес и практическую ценность для каждого. Каждый и делается Шамполлионом на свой риск. Это было нетрудно, ибо грамота внешности всем знакома и каждому кажется, будто он ее читает правильно. И в своем повседневном опыте человечество действительно сумело многое раскрыть и угадать. Лакей и кумушка отличались иногда большой проницательностью. Уверенность, что можно и следует судить по внешности, составляет неотъемлемое практическое убеждение человека, и пропись, утверждающая обратное, в свое время была острым парадоксом.

Афоризм Уайльда не то что отрицает «пропись», а касателен к ней. Пропись права, поскольку она противостоит обывательской поверхности, дурно замеченным и ложно истолкованным фактам. Ее верность ограничена и условна. Парадокс Уайльда справедлив, так как берет вопрос в его общем, принципиальном виде. Он имеет другую, более широкую сферу действия. Это очень частый случай. Парадокс выдвигает какую-то «боковую» сторону, оставшуюся незамеченной при господстве старого «общего места».

Лаконизм философов — от стремления сделать свою доктрину портативной, удобораспространимой, сжать ее до

афоризма, превратить в летучку, разносящую по миру истину, сгущенную в семечко. Предание говорит, будто талмудиста Гиллеля попросили изложить свое учение в такой краткий срок, какой нужен человеку для того, чтобы он успел обернуться вокруг самого себя. Гиллель ответил... Впрочем, неважно, что́ ответил Гиллель. Во всяком случае, он сумел выполнить условие: учение уложилось в маленькую фразу.

Это — демократическая тенденция лаконизма. Но он может возникнуть из прямо противоположных намерений, из презрения к «профанам», к «толпе», к «черни», из желания не столько обнажить, сколько скрыть свою мысль, так, чтобы она была ясна лишь посвященным, из ученого мистификаторства, из своеобразной эстетики невнятности, близкой к эстетике загадки. Здесь иногда приходит на помощь затейливая метафора. Мудрый должен догадаться о том, что́ скрыто за иносказанием, и в качестве профессионала оценить замысловатость аллегории. В легенде о Соломоне и царице Савской, задающих друг другу загадки,— два таких профессионала, необычайно довольных друг другом и остротой своего соображения.

* * *

Афоризм древних философов-практиков следует сравнить не с литературным афоризмом наших дней, продуктом стилевой утонченности, а с массовым лозунгом. Его ударная краткость — от расчета на возможно больший радиус действия и максимальную впечатляемость. И там и тут — непосредственно агитационная установка.

* * *

Меринг, видимо, лучше разбирался в специфике искусства, чем Плеханов. Его литературные высказывания острее и говорят о большем внимании к стилевым проблемам. Но у него нет той степени широты и отчетливости ума, того умения строить большие теоретические конструкции, какие отличали Плеханова. Поэтому он интереснее последнего в конкретных оценках, но слабее в общих вопросах искусства.

Чтение его часто оставляет вас неудовлетворенными. Он высказывает много любопытных замечаний, но редко развивает их до конца. Анализ его останавливается как раз на том месте, где он начинает делаться интересным.

Редкий писатель разобран им с той полнотой, которая придала бы изложению неопровержимую убедительность. Это происходит, вероятно, оттого, что многие из его литературных работ представляют собой популяризации либо к случаю написанные журнальные статьи. Их практическая установка не давала ему возможности исследовать тот или иной вопрос до конца.

Может быть, отсюда же другой недостаток Меринга-литературоведа, который ему больше всего вредит в глазах русского читателя. Не только тематически, но и в анализе зависимостей и следствий он замкнут в немецком кругу. Для Плеханова-критика каждая русская проблема превращалась в общую. Меринг же и Гёте трактует как чисто немецкое явление, хотя значение Гёте давно переросло немецкие рамки.

⟨...⟩ Зощенко говорит («Возвращенная молодость»), что в своей работе стремился к облегченной конструкции рассказа. Действительно, его вещи мало похожи на то, что мы обычно связываем с представлением о рассказе (чеховском, например). Короткий, упрощенный сюжет, граничащий с анекдотом, свобода от психологии, элементарность мотивировок напоминает Боккаччо, Поджо, новеллу XIV—XVI веков. Но от простоты старых итальянцев Зощенко отличается изощренностью простонародно-обывательского сказа, своего рода стилизацией, явным следом литературного изыска.

Любопытна его мотивировка: упрощение рассказа нужно для того, чтобы сделать его доступным самому широкому кругу читателей. И так как рассказы Зощенки пользуются огромной популярностью, то выходит, будто он прав и достиг своей цели.

Что достиг цели — это несомненно. Но прав ли? Старинный успех авантюрного романа доказывает, что и для самого «низового» (то есть малокультурного) читателя в фабульной сложности заключен добавочный элемент интереса. Труднее судить о психологической «нагрузке», но опыт (массовых изданий, чтения вслух, библиотечной работы) говорит, что всюду, где такие авторы, как Л. Толстой, доводятся до широких читательских слоев, они пользуются большим вниманием и любовью. Так что необходимость психологического упрощения представляется сомнительной (особенно у нас). Доходчивостью своей Зощенко обязан своему типажу и своему комизму, хотя

комические эффекты сказа, построенного на неправильном словоупотреблении, порче терминов и т. д., пропадают как раз для тех групп читателей, о которых заботится Зощенко, и рискуют быть ими принятыми за чистую монету.

Быть может, еще ближе, чем Зощенко, к старинной новелле Виктор Шкловский в своих маленьких рассказиках. Основа тут тоже — трагический или комический анекдот, действительное происшествие, удачная реплика. Шкловский тоже старается максимально облегчить структуру, выбросив психологию, пейзаж (как более или менее самостоятельную картину), лепку образа (типа), упростив до предела сюжетное развитие, сжав объем до размера заметки в записной книжке. Более близкими — не столько к Боккаччо, сколько к Поджо — делает его рассказы отсутствие сказовой установки и то, что они иногда откровенно переходят в записи, лишаясь всяких элементов новеллистической организации, в то время как рассказ Зощенки, при всей своей упрощенности, всегда остается рассказом.

Многое Виктору Шкловскому удается. Превосходно дан, например, переход через горы — по изменению характера ручьев и камней (хорошо найденный угол зрения: путь тяжел, и человеку приходится смотреть вниз, под ноги), причем автор сумел обойтись без «красивых» слов. Но если внутренняя цель рассказов Зощенки несомненна и ясна, то тут задаешь себе вопрос: к чему? Рассказы Шкловского написаны хорошо, но зачем он их писал? Я говорю даже не об идее или каком-либо утилитарном задании, а о «художественном» смысле вещи, о потребности, которая нашла в ней выражение и без которой ничто не делается в искусстве.

Я могу найти только одно объяснение — и оно достаточно утилитарно. Остановиться на нем заставляет привкус полемичности, который всегда чувствуется у Шкловского, и его склонность быть в искусстве не только теоретиком, но и педагогом, обучающим хитрому литературному ремеслу путем наглядных уроков. Но педагогия в литературе — вещь сомнительная, и предметные уроки доставляют радость разве только учителю.

* * *

Собственно, между Поджо и Боккаччо существенная разница. «Декамерон» — сборник рассказов, написанных слишком примитивно на современный вкус,— без воздуха,

без углубления в характер, в быт, без всей той «нагрузки», которая, нарастая в течение веков, давала рассказу его литературную значимость и глубину. Весь интерес сосредоточен в них на самом событии, происшествии, фабульной стороне (как бы проста она ни была). Но это все несомненно рассказы, и притом в самом чистом, соответственном первоначальном значении. Когда кто-нибудь устно рассказывает о том, что с ним произошло, или передает слышанную им занятную историю, то он тоже не останавливается на психологии, бегло характеризует людей, о которых идет речь, избегает пейзажа и т. д. В «Декамероне» этот устный характер сохранен, отделение рассказа живого, реально рассказанного от сочиненного у письменного стола еще не совершилось в полном объеме. Его новеллы скорее записаны, чем написаны.

Они граничат с анекдотом, но это уже не анекдот, потому что он получил «беллетристическое» развитие. В «Фацетиях» же элемент новеллы отступает назад. Это — пестрое соединение острот, bons mots, забавных случаев, метких замечаний. Для того чтобы найти им параллель в современности, надо было бы представить себе, что собраны и выпущены в свет многочисленные анекдоты, находящиеся сейчас в обращении. Они воспринимаются теперь даже не как упрощенность, подобно «Декамерону», а как нечто внелитературное. Анекдот в них большей частью так и остается анекдотом, не переходя в новеллу. Но эта кажущаяся внелитературность, эта живость, непринужденность, свобода формы и тона делают их особенно характерными для быта, нравов и литературных вкусов эпохи.

* * *

Если б я назвал Поджо Виктором Шкловским XV века или Зощенко советским Боккаччо, то этим была бы совершена несправедливость по отношению к обеим сторонам, хотя между ними и можно найти черты сходства. Их роднит одно: упрощенность рассказа. Только с небольшой, но существенной разницей. Для тех, для старых итальянцев это явилось естественным выражением их склонностей и уровня, достигнутого литературой. У наших же возврат к примитиву есть результат сложной литературной эволюции, где изыск и упрощение смыкаются как два конца окружности.

* * *

Многим знакомо это явление: искусство раскрывается назад. Как бы ни сложились в дальнейшем наши склонности, мы всегда приходим в искусство с теми вкусами, которые нам прививает современность. Вне их остается то, что впереди, что только складывается, брезжит в художестве сегодняшнего дня, и особенно то, что позади, в прошлом. Каждый из нас помнит, вероятно, те унылые часы, когда он с тоской проходил вдоль бесконечных зал Эрмитажа, глядя на равнодушные (в его глазах), пестро раскрашенные полотна Ватто, Рубенсов и Тинторетто, и ныли ноги (так они ноют только в музеях), и сверкание паркета, золото рам, торжественно-безобразные лица женщин на картинах (неужели в прошлом все женщины были некрасивы?) сливались в одно блестящее и утомительное ощущение пустоты и скуки. Или когда он слушал похожие на упражнения монотонные, исполненные какой-то покорной, кислой грусти мотивы фуг Баха, Рамо или Генделя, и они разносились по притихшему залу, такие же чужие и ненужные, как вечно безмолвствовавшие симметричные трубы концертного органа. Или когда он с недоумением читал старинный роман, растянутый, обстоятельный и тяжеловесный. Все искусство прошлого казалось нам тогда большим недоразумением. Но проходило время, мы «привыкали», и то, что нам представлялось непонятным уродством и будило торжественную скуку, неожиданно приобретало жизнь, интерес, закономерность. Искусство, замкнутое в равнодушную пестроту, чуждое и застывшее, раскрывалось как увлекательное и полное смысла движение. Это привыкание означало, что мы, незаметно для себя, вошли внутрь искусства, поняли «жизненный принцип» данной исторической его формы, стилевую идею и поэтому осмыслили смену стилей в ее реальной наполненности и живом значении. Мы делали бессознательно то, что должен осознанно производить каждый исследователь искусства. Мы оказывались уже не на культурном острове, ограниченном хронологическим рубежом ближайших пятидесяти лет. Наш материк рос назад, открывая новые страны.

В грандиозных масштабах это происходит сейчас, в нашей стране, когда миллионные пласты населения знакомятся с искусством веков и народов: через книгу, театр, музей, концертный зал, радио. Пролетариат — наследник всей культуры, созданной прошлым, и наследник

взыскательный; отбросить в ней одно и усвоить другое он может, лишь сохраняя живое восприятие, рассматривая ее не как лежалый груз, а как овеществленное движение, стараясь понять ее внутренние закономерности, принцип, заключенный в каждой из ее многочисленных форм. Он это и делает,— простой и глубокой жизненности его художественного восприятия следовало бы позавидовать людям, поставившим исследование искусства своей целью. Правило, действительное для целого класса, осваивающего культуру, сохраняет свою силу и для них.

* * *

Конечно, так же растет наш материк и вперед, в сторону еще неоткрытой современности, и, быть может, этот рост еще труднее, чем рост назад. Культурный остров, о котором я говорил, это то, что усвоено из ближайшего по времени окружения; пространство, выхваченное прожектором, чей свет упал почти рядом с нами, но несколько позади; не совсем современность и не вполне прошлое; сегодня, составленное из задержанного вчера. Но непризнанное искусство наших сверстников никогда не бывает для нас таким чуждым, каким кажется вначале искусство давно минувшей эпохи. Мы можем его отвергать, возмущаться им, но мы редко относимся к нему равнодушно.

* * *

Зощенко сейчас переживает странную ломку. Она выражается уже в форме и жанре его вещей. На смену маленькому и упрощенному комическому рассказу приходит нечто вроде научно-философского трактата на самые отвлеченные темы: постарение, любовь, деньги, коварство. Трактаты эти так необычны, что часто вызывают у читающего недоумение: непонятно, с чем их соотнести.

Зощенко всегда был оригинален, но то, что он делает сейчас, не имеет, пожалуй, прецедента в литературе. Оригинальность, конечно, не в темах — взяты, едва ли не с умыслом, самые ходовые,— но в разработке, структуре, тоне. Зощенко строит свои вещи на подборе и интерпретации реальных фактов, которые должны доказать то или иное практически значимое положение. Это все он делает так, как сделал бы и ученый, и это может быть правильно, интересно, остро (в зависимости от основательности работы и остроумия сопоставлений), но литературной ориги-

нальности тут еще нет. Своеобразие возникает оттого, что научный подбор и анализ фактов используются для построения системы, которая в целом никак не является научной, а художественной, и притом типично зощенковской, то есть сохраняет на новом материале и при новой установке те черты, которые были характерны для зощенковских рассказов. Так, неизменным остался язык, старая сказовая установка, ироническая стилизация речевой и интонационной манеры малокультурного обывателя, нахватавшегося новых терминов, которые он произносит с комической важностью и опаской, но сохранившего свое «пущай»,— манеры, которая обратилась у Зощенки в привычку, стала как бы второй его писательской натурой.

«Возвращенная молодость» разбивается явственно на две различные составные части: одну образуют вступительные главы и примечания к тексту, другую — собственно повесть. Грубо определяя, научный элемент собран в первой, беллетристический — во второй. Но примечания не существуют вне текста, к которому они относятся, а начальные главы носят слишком очевидный характер предисловия, и книга Зощенки построена таким образом, что уже в силу конструкции основное внимание читателя устремляется в сторону беллетристики; научное задание подчинено литературному. Поэтому, а также по старой традиции пропускать предисловия и не заглядывать в примечания, многие читают только повесть, то, где начинается смешное, интересное, «зощенковское», хотя на деле, быть может, примечания интереснее повести.

Язык, которым написана «Возвращенная молодость» и «Голубая книга», составляет странный контраст с темой, с кругом вопросов, которые затрагивает автор, с мыслями, которые он высказывает. Невольно спрашиваешь себя: к чему эта стилизация, этот сказ, эта искусная подделка под чью-то речь и интонацию, к чему эти испытанные комические эффекты там, где требуется одна существенность, простота, содержательность? Разве нельзя было и не следовало говорить здесь своим, настоящим, «всамделишным» голосом? Но трудно допустить, чтоб сам Зощенко не видел и не понимал этого. Значит, существовала какая-то причина, заставившая его пренебречь слишком очевидными соображениями. Что же это: стилистическая инерция, мешающая автору выбраться с привычного пути на новую дорогу? Может быть, но она не воспрепятствовала же ломке его конструкции, его жанра. Или Зощенко хотел сделать этим способом свои мысли доходчивыми и занима-

тельными для самого неквалифицированного читателя? Так можно было бы думать по аналогии с тем, что он сам же говорит об упрощении рассказа. Или, наконец, иронический и предельно сниженный язык должен служить каким-то противодействием взволнованности автора, прикрытием его пафоса? Тема молодости для Зощенки — не нейтральная, но ярко и даже лично окрашенная. Я вспоминаю сцену из его книги. Посетитель ударяет обезьяну палкой. Оскорбленная обезьяна бросается к сетке, рычит, но тут ей дают апельсин, и она снова весела, довольна, забыла об обиде. И Зощенко говорит: обезьяна забыла, но если бы ударили нас с вами, как долго переживали бы мы эту обиду, как не спали бы ночи напролет и снова и снова продумывали бы то, что произошло. И он завистливо удивляется жизненной энергии, нервной уравновешенности, здоровью обезьяны, и каким старым, утомленным, издерганным кажется ему рядом с нею культурный человек.

Для того, кто так чувствует, ирония, снижение, сознательная стилизация вульгарности могут стать необходимыми, чтоб не получилось слишком обнаженно, громко, болезненно. У Зощенки давнишняя неприязнь к громким словам и шумному пафосу. Таким образом, каждая из указанных причин — и эта неприязнь, и защитный характер иронии, и стремление к доходчивости, и стилистическая инерция — могла быть действительной, и странный факт обращения к языку и к интонациям, как будто совершенно не соответствующим теме и цели книги, скорее всего объясняется не как следствие какой-нибудь одной из этих причин, а как результат их совокупности.

Если бы задача Зощенки заключалась действительно в том, чтобы разработать определенный научный вопрос в беллетристической «форме», создать особый род научно-художественного произведения, то вся его стилистическая установка явилась бы сплошной ошибкой и его сказовый комизм звучал бы просто как юродство. Но тогда пришлось бы считать ошибкой и многое другое. Я не стану касаться научной ценности мыслей, высказанных Зощенкой, хотя мне и кажется, что он сильно преувеличивает значение неврастении в деле преждевременной старости, что подбор фактов, установленных не путем специального наблюдения, а взятых из литературно-биографических источников и потому изложенных слишком общо и не всегда достоверно, не вполне доказателен, что интерпретация их иногда произвольна (Пушкин погиб тридцати семи лет не просто оттого, что его убили на дуэли, но потому, что он уже до

того шел к нервному и физическому упадку!). Мысль Зощенки, как он высказывает ее в вводных главах и примечаниях, достаточно ясна: постарение зависит в огромной степени от состояния нервной системы, от ее расшатанности,— и человек (Зощенко имеет в виду преимущественно человека умственного труда) соответственным режимом работы и поведения может продлить свою молодость и даже вернуть ее. Ключ от молодости в руках самого человека. Мы вправе были бы ожидать, что встретим эту мысль и в фабульной сердцевине книги, которая должна явиться как бы художественной реализацией замысла. И герой Зощенки действительно возвращает себе молодость. Но какой ценой! Выбросив то, что в нем было человеческого, сделавшись эгоистом и скотом. Неврастеник, завидовавший павиану, превращается в павиана. Нужен удар палкой, чтоб привести его в чувство. Человек все-таки не обезьяна и не так легко забывает, что его ударили, и нет никого, кто протянул бы ему апельсин. И как ни отвратна ударившая рука, мы почти рады, что она вмешалась.

Таким образом, между научной мыслью Зощенки и ее предполагаемой реализацией в повести замечается расхождение. Повесть превращается в иронический комментарий к вводным главам. Автор как бы сам себя персифлирует. Ученый говорит: «Ключ от молодости в твоих руках; спеши им воспользоваться». Писатель отвечает: «Да, ты найдешь молодость, но станешь животным, равнодушным ко всему, кроме себя, и тебя нужно будет крепко ударить по голове, чтобы снова пробудить человеческое». Книга становится двойственной и выворачивается наизнанку. Но двойственность доказывает, что повесть Зощенки вовсе не так проста по установке, что это не научно-художественный жанр, не популяризация научных вопросов в беллетристической форме, а нечто значительно более сложное.

В «Возвращенной молодости» Зощенко нашел более широкую и свободную манеру, которая, сохраняя то, что он уже упрочил за собой в течение своей долгой литературной работы, позволяет ему осмысливать занимающие его общие проблемы так, чтобы не раздроблять их, как это прежде бывало, на осколки мелких рассказов. Вопросы науки и этики переводятся им в план личных раздумий, и эта личная, иногда скрытолирическая, иногда житейски-утилитарная окраска, этот налет горячей заинтересованности, пожалуй, самое характерное для новой манеры Зощенки. В «Голубой книге» элементы этой манеры развиты еще дальше, что доказывает ее неслучайность для Зощенки

и то, что она никак не может рассматриваться как следствие научно-беллетристической установки. Здесь она окончательно определяется как медитативная форма, приспособленная для раздумывания вслух, для обобщений, для аргументации и прослоенная чисто новеллистическими вставками. Она находится где-то посредине между публицистикой и беллетристикой, между трактатом и рассказом, между фельетоном и статьей. И эта ее промежуточность, этот уход в сторону от привычных и тесных форм прозы к более свободным, дающим простор мысли, делает ее интересной и важной для всего нашего литературного развития.

Понятая так, она уже не будет в прежней степени резать глаза несоответствием своего сказового комизма заданию, и комизм этот не покажется нам юродством. Бессмысленный в научно-беллетристическом произведении, он получает известное право на жизнь в пределах системы свободной, смешанной, переходной.

* * *

Можно понять замысел Зощенки. Он хочет, вероятно, переосмыслить все ценности старого мира, чтобы показать их убогость (на это он мастер) и противопоставить их нищету новому миру революции. Но пока что мы читаем у него первую главу этой книги, и она очень грустна.

* * *

Критика издавна окружена предубеждением. Она наносит удары, и она же оказывается всего менее защищенной от них. Удары, нанесенные критикой, забываются. Удары, нанесенные критике, остаются. Из них сильнейший — упрек в паразитарности. Критик ничего не создает. Он возникает на готовом. Не будь литературы, не было бы и критики. Но литература сама — отражение. Значит, критика — отражение отражения, вторая ступень абстракции, бледный отсвет реальности, нечто призрачное в своем бытии и полезности. Жизнь может, конечно, обойтись и без литературы; все же она при этом кое-что потеряет. Но исчезни критика — и никто этого не заметит. Какой же смысл в ее тусклом существовании? Она только портит искусство, воздвигая на здании, построенном художником, свои уродливые вторые и третьи этажи.

Легко, конечно, заметить натяжки и неверности в этих утверждениях. Критика не только приходит на готовое, но сама часто готовит новому место и путь. Лессинг расчистил дорогу Шиллеру и Гёте. Шлегели провозгласили романтизм еще до того, как он был создан на практике. Будь критика бесполезной, она давно бы уже исчезла, и т. д. Но я заговорил об этом не с тем, чтобы вступиться за ее честь (труд излишний и бесполезный), а потому, что мне кажется здесь интересным один вопрос: о роли надстраивания в литературе.

Критика не просто отблеск отблеска, но и возврат от отражения к реальности, ибо она проверяет действительностью жизни истинность искусства (или, по крайней мере, должна проверять). Но это правда, что она воздвигает на зданиях художества свои дополнительные этажи. Литературоведение можно свести к стилевому анализу (понимаемому в самом широком смысле), но критику нельзя свести к литературоведению. Она не только изучает, но и строит, не только объясняет, но и переосмысливает. Это уравнивает ее работу с трудом чисто художественным, как работу творческую. Литература допускает бесконечное надстраивание этажей. Жизнь «вечных» произведений искусства отчасти и заключается в этом беспрерывном надстраивании и переосмысливании. Дон-Кихот Шлегеля, Гейне и Тургенева, быть может, не менее интересен, чем сервантесовский. Они вложили в этот образ то, что, вероятно, и не снилось Сервантесу. И когда мы говорим: Дон-Кихот, мы представляем себе уже не просто безумного рыцаря, свихнувшегося от чтения старинных романов, но именно Дон-Кихота, переосмысленного позднейшей критикой, превратившей его в широкий и глубокомысленный символ. С литературными произведениями происходит то же, что и с мифами, которые, вероятно, первоначально представляли собой нечто очень конкретное, частное, с коротким радиусом смыслового охвата, но были расширены и доведены до степени огромных символов позднейшим литературным истолкованием (разумеется, это стало возможным лишь благодаря тому, что они с самого начала являлись чрезвычайно эластической, способной к смысловому растяжению формой). И гиганты, набиравшиеся новых сил, когда их ноги касались матери-земли (ибо земля была их матерью в реальном, а не в переносном значении и помогла в борьбе своим сыновьям), становятся символами крепкой связи с почвой, с родиной, с народом. И Прометей, ослушавшийся приказа богов, превращается в вечного бунта-

ря, в олицетворение протеста, дерзания, воли к борьбе, в благороднейшего святого революционного календаря. И чудаковатый гидальго Ла Манчи делается носителем великодушного энтузиазма, противопоставленного трезвой обывательской расчетливости, безрассудным и самоотверженным идеалистом, разбивающимся о глухую действительность, или оторванным от жизни, смешным слепцом, осужденным на бесплодную и трагикомическую борьбу с призраками.

Таким образом, интерпретаторы находятся в таком же отношении к художественному образу, как художники к мифу и друг к другу. И здесь и там замечается та же многоэтажность надстроек. Шлегель исходит от Сервантеса, Гейне — от Шлегеля, Тургенев — от Гейне и Шлегеля. Но и Гёте зависит от Эсхила, как Эсхил от мифа, и Дон-Жуан Пушкина должен был пройти через Мольера и Моцарта — Да Понте.

Литература переходит к нам по наследству не просто как сумма вещей, но со всеми наслоениями критической интерпретации, которыми она обросла. В этой совокупности ее подлинное бытие и полная ценность.

Она растет не только вдоль, но и вверх; не только надбавкой, но и надстройкой; не только освоением нового материала, но и переосмыслением старого. Художник и критик принимают в нем участие на равных правах. Переосмысливает ли Шлегель Дон-Кихота или Пушкин Дон-Жуана, они делают одинаковое литературное дело, хотя и разными методами.

* * *

У нас говорят: писатели и критики. Выходит, стало быть, что критик не писатель. Кто же он такой? Третьяков как-то обмолвился: литературный зазывала. Хорошее представление о критике, да и о литературе!

Если бы руководствоваться пресловутым «и», то Белинскому было бы отказано в звании писателя, но граф Хвостов, унылый одописец, над которым потешался Пушкин, получил бы его без труда. Многие серьезно думают, что несколько десятков рифмованных строк или наскоро состряпанная повестушка уже одним своим наличием ставят литератора на несравненно более высокий уровень, чем добросовестное занятие критикой.

Не виновата ли в этом сама критика, упорно не рождающая Белинских? Конечно, «виновата». Но только ли она?

* * *

Знать Виктора Шкловского только по его книгам — значит представлять его себе очень неполно. Есть писатели, которые не укладываются в свои произведения, оставляя за их пределами самое свое характерное. Говорят, таким был Оскар Уайльд. Таковы, вероятно, все парадоксалисты, мастера беседы, люди афоризма, легко думающие и быстро изобретающие. От их мысли исходит интенсивное излучение. То, что у других ушло в книгу, в вещь, в целеустремлённую работу, у них рассеивается в пространстве, просачивается непосредственно в быт, насыщает литературную атмосферу. Оттого они сами интереснее своих книг. Они сеют, а выращивают и снимают жатву другие.

При имени Шкловского я представляю себе не его статьи или его рассказы, а представляю его самого, и притом непременно говорящим. Не с эстрады, где он несколько аффектирован и слегка позирует в роли балованного ребенка, а в простом — я бы сказал, простодушном — разговоре на улице или в редакции. Для Виктора Шкловского собеседник почти безразличен. Он относится ко всем с благожелательной симпатией и бессознательным убеждением, что то, что интересует его, не может не интересовать собеседника. Эта наивность ребенка, эгоиста или человека, глубоко увлеченного своей мыслью, трогательна. Ее смысл понимаешь вполне тогда, когда видишь, как задумавшийся Шкловский идет по улице и сам себе счастливо улыбается. Так улыбается человек, всецело захваченный мыслью, работой ума, которая его радует и за которой он сам с любопытством следит: куда она заведет его? Эта способность увлекаться и делает разговорную манеру Шкловского, его беседу-монолог, такой яркой и запоминающейся.

* * *

Я перечитал написанное, и что-то меня коробит. Я понимаю: неловко оттого, что, говоря о реальном человеке, я затрагиваю личное, лежащее как будто за пределами литературы. Но если б я написал такое о Багрицком или Есенине, я бы этой неловкости не ощущал. Значит, дело в том, что они мертвые, а об умершем разрешается писать то, что неудобно писать о живом. Но разве это логично? Живой современник нам интереснее уже чисто практически, и он имеет то преимущество, что может опровергнуть

выдуманное о нем. Все же логика есть. Это — ограждение скромности, барьер против рекламы, защита от праздного любопытства. И когда мы внутренне восстаем против ввода всего слишком личного, то в нас подымаются все демоны целомудрия, воспитанные русской литературной традицией, где причудливо сплелись аристократическая неприязнь к вмешательству «толпы» и гордая разночинская застенчивость.

Но так ли это безусловно? Пределы допустимого здесь резко меняются. В эпоху Гейне и Берне, например, они были значительно шире, и тогда не считалось неудобным сообщать о живом писателе такие сведения и подвергать обсуждению такие его особенности, которые с негодованием отвела бы, как интимные и лишние, традиция Михайловского. Она была поколеблена, но не снята символизмом и футуристами, внесшими уже приемы ультрасовременной, американской журналистики,— и это было хорошо, что она устояла. Но сейчас обстоятельства изменились. Боязнь непрошеного вмешательства мещанина, страх пред обывательским любопытством, засиживающим, как мухи, все «слишком человеческое», интимное, лично значимое, отвращение к рекламе, словом то, что так чувствовалось у писателей типа Чехова или Мопассана, не имеет уже прежней силы для художника, ибо в условиях нашей действительности исчезают основания, порождающие эти страхи. Другая среда окружает писателя, а потому иным стал и характер его отношений к ней. Но явление это шире литературы, шире искусства. Меняется весь стиль взаимоотношений личности и среды. Со столбцов газет на нас глядят семьи ударников, знатных людей республики, героев страны. Они пьют чай, беседуют с товарищами, маленькая девочка играет на фортепьяно. Мы узнаем, как зовут эту маленькую девочку, и где работает ее отец, и какие литературные произведения пользуются в этой семье наибольшим успехом. Факты производственной и политической биографии перемежаются бытовыми и личными. Портрет и очерк воссоздают действительность их жизни в ее подлинных чертах. Герои даны с их настоящими фамилиями и реальными привычками. Что это: журналистская нескромность? Нисколько. Человек здесь — не объект праздного любопытства, но трудового внимания. Не курьез, а общественная ценность. Но это значит, что сфера общественно значимого выросла за счет неприкосновенно-интимного, что бытовые и литературные границы личного сдвинуты и оно вышло за недавние пределы допустимо-

го — в жизнь, в газету, в общественность. Интересным становится не только сделанное, но и то, как делают, не только результат, но и человек. Особенности работы и жизненные навыки — все это попадает в наше поле зрения. Мы присматриваемся друг к другу, чтобы сравнивать, понимать и, если надо, учиться.

* * *

Улыбка, а не гримаса натуги идет к мыслящему человеку. Тимирязев возмущался роденовским «Мыслителем» из-за того ужасного напряжения, которое выражено в его лице, в его позе. Он ему казался полуидиотом, которому с трудом дается самый процесс думания. Он не понимал Родена, но он хорошо знал, что такое труд ученого и как он происходит. Творческая работа связана с радостью, и самую грустную повесть можно написать лишь в состоянии повышенного самочувствия. Когда Короленко плачет над своим героем, то это слезы особого рода. Впрочем, было бы лучше, если б он не плакал. Но «муки творчества»? Они лишь наполовину страдания.

* * *

Искусство нельзя представлять себе в виде ряда замкнутых стилей, которые, как четки, надеты на нить хронологической последовательности. Искусство — процесс, где нарождаются новые формы и гибнут старые. Между стилями часто образуются переходные формы, так что не всегда бывает возможным точно указать, где кончился один стиль и начался другой. Всякий стиль открыт для влияний — прошлого или со стороны — и сам раскрывается в будущее.

* * *

Проза Виктора Шкловского построена по способу сцепления ассоциаций, причем между последними допускаются большие разрывы. Так сделаны не только его рассказы или «Письма не о любви», но и критические статьи и даже исследовательские работы. Замена четкой логически-конструктивной связи ассоциативными наплывами — общий принцип его прозы, и пародисты (Архангельский, Мих. Пустынин) его хорошо уловили. Разницы в жанрах у Шкловского нет. Он обо всем пишет одинаково.

Его статьи отличаются от рассказов предметом, но не способом изложения. Правда, здесь еще нет ничего исключительного. Такую одинаковость письма мы найдем у очень многих писателей: у Герцена, у Глеба Успенского, у Гейне, и она не является ни достоинством, ни недостатком, а только частным свойством так называемой «субъективной» прозы в противоположность объективной, дорожащей жанровыми различиями. Недаром же Виктор Шкловский подчеркивает свое родство со Стерном.

Строя по ассоциациям, он делает в прозе нечто аналогичное тому, что сделал Пастернак в стихах. Он и в данном случае типичнее, чем кажется. «Наплывная» манера одно время было сильно распространилась: и у нас, и на Западе. Мы ее найдем, например, у Жироду. У Шкловского она только выражена резче и последовательнее. Но это неудивительно, что именно в стихах она сумела осуществиться с наибольшей полнотой. Она в них более оправданна. Можно еще построить по чисто эмоциональному, алогическому принципу стихотворение, но принцип этот становится в противоречие с заданиями аналитической статьи. Правда, опускает звенья при доказательстве и математик, но он опускает лишь то, что предполагается известным. Он руководствуется целесообразностью, экономией. Шкловский же руководствуется вкусом, прихотью. Пропуск у математика мотивирован логически. У Шкловского — эмоционально. Поэтому у первого отчетливость мысли не страдает. Она растет вверх одним стволом. У второго ее единство раздроблено. Она расползается в стороны десятками побегов.

Манера Шкловского подчиняет мысль способу выражения. Оттенок здесь важнее, чем тон, острота́ — чем существенность. Шкловский, может быть, и ищет истину и порой даже изобретателен в ее уловлении. Но надо, чтоб истина была пикантной, иначе он ее не заметит.

* * *

Можно искать истину, и можно искать красивую истину. Для одних мысль — орудие познания. Для других — занятная игра, гимнастика мозга, утонченное удовольствие. Это интеллектуальное эстетство особенно развито во Франции. Ему уплатил дань и Анатоль Франс. Когда оно переходит в область критики, то выражается в парадоксализме либо в искренней готовности писать за и против с одинаковым жаром, лишь бы найти в каждом случае эффектную и острую аргументацию.

Пушкин говорит: «Тьмы низких истин мне дороже нас возвышающий обман». И словно бы на эти слова возражает Гёте: истину я всегда предпочту обману, она сама исцеляет те раны, которые наносит. В этом весь Гёте со своим «heiligen Ernst», священной серьезностью.

* * *

Вся гениальность Маркса проступает в его словах о том, что трудность не столько в установлении зависимости искусства от общественных форм развития, сколько в понимании того обстоятельства, что некоторые виды его (например, греческий эпос) продолжают нас художественно впечатлять, хотя условия, породившие их, давно исчезли. Рядом с этим глубоким замечанием кажутся поверхностными даже блестящие страницы Плеханова. Действительно, ответить на вопрос, поставленный Марксом, значит разрешить основную проблему эстетики.

* * *

Критика не покрывается литературоведением, потому что ее задачи шире: она не только исследует, но и сама активно участвует в построении искусства, выдвигая определенные общественные требования и связанные с ними стилевые установки. Об интерпретации, о посредничестве между произведением искусства и читателем я не говорю: оно составляет обязанность обеих сторон. Таким образом, критика отличается от литературоведения не тем, что она не наука, а тем, что ее функции разнообразнее: она и изучает и созидает. Вернее, должна изучать и созидать. На деле она часто не делает ни того, ни другого. Зато она и платится равнодушием читателя.

Но в действительности критика и литературоведение, между которыми столько общего, составляют у нас два разных, почти не сообщающихся между собой этажа. Критик и литературовед очень редко совмещаются в одном лице. Это положение ненормально и противоречит исторической практике, по крайней мере в ее лучших образцах. Надо ли доказывать, как много мы бы выиграли от его устранения? Если б наши критики занимались и литературоведением, а литературоведы текущей критикой, то история литературы потеряла бы свою академическую бесхарактерность, а критика приобрела бы больше основательности.

То, что критики пишут у нас, в большинстве случаев вяло и скучно, то, что они «плохие литераторы»,— общепризнано. Но редко кто хочет видеть здесь вопрос принципа. Да, услышите вы, пишут плохо: святая истина, общее место. Только о чем же тут говорить? Конечно, критик должен быть остер и талантлив. Но это вопрос не принципа, а дарования.

Вернее было бы: качества. Но вопросы качества у нас давно уже стали принципиальными. А что до общих мест, то, пока они не воплотились в жизнь, они еще не являются общими местами. Что может быть бесспорнее, чем необходимость общей грамотности? Однако каким оригинальным оказалось это бесспорное положение, когда его начали проводить на практике, и сколько пришлось разъяснять его, прежде чем оно было реализовано.

Говорят: это проблема стилистики. Нет! проблема культуры. Нельзя думать, будто дело только в том, что мысли, правильные сами по себе, высказываются суконным языком, а это прискорбно, но несущественно и т. д. Тот, кто пишет плохо, не может быть прав. Дурно выраженная мысль — мысль неполная, ущербная, лишенная своей действенности. Недавно Валентин Катаев напомнил слова Льва Толстого о красоте формы, которая то же, что ясность изложения. Толстой здесь сходится с Флобером, для которого дурная фраза означала плохо продуманную мысль. Можно сказать с известным правом, что научиться хорошо писать — значит научиться точно мыслить.

Заменять ясность изложения и богатство мыслей фразеологической кудреватостью, гримом красивости бесполезно. В результате все равно получится не больше чем литература второго сорта. Но все-таки можно понять критиков, которые поступают так. Они хотят по-своему уйти от суконного шаблона. Они хотят, чтоб их читали не одни только редакторы журналов, где они печатаются. Они делают то, что в их силах. Но на игрушечной лошади нельзя принять участие в схватке. Они и устраивают домашние состязания, где все обходится очень чинно, жантильно и благопристойно.

Но, хотя о критике нашей можно по справедливости наговорить много нелестного, все же становится как-то неприятно, а порой даже неловко, когда читаешь то, что́ о ней пишут ее «объекты». Прежде всего в их словах слишком много личной горечи или — что хуже — просто неудо-

вольствия, задетой амбиции. Редко какой писатель говорит о критике в целом, независимо от того, что она сказала лично о нем,— и в этом неумении думать о ней, отвлекаясь от своих обид, сказываются неистребимые остатки взгляда на критика как на зазывалу, как на человека, дело которого хвалить и рекламировать литературный товар. Во-вторых, неприятно потому, что, принимаясь за критику, наши художники пишут нисколько не лучше осмеиваемых ими профессионалов «зазывального» цеха. Это либо то же казенное сукно, либо претенциозное и замысловатое рукоделие, стилизуемое под импортную марку. Я помню статью Славина, изложенную в полубеллетристической форме. Она была написана так, словно ее перевели с французского языка.

В таких случаях отговариваются: не наша специальность. Отговорка плохая: художник может быть неудачным критиком, но обязан оставаться квалифицированным литератором. И затем: почему непременно не наша? Были же критиками Пушкин, Гейне, Гёте, Тургенев, Гончаров, Брюсов, Блок.

Как, впрочем, и наоборот. Лессинг или Сент-Бёв были не только критиками.

* * *

Отсюда вопрос: об универсальном типе писателя. Долгое время такой тип едва ли не господствовал. Пушкин писал лирические стихи, поэмы, трагедии, романы, рассказы, критические статьи, исторические исследования. Творчество Гёте имело еще более широкий диапазон. Немецкие и французские романтики пробовали себя во всевозможных родах. Теперь этот тип писателя, который был одновременно поэтом, драматургом, новеллистом и критиком, встречается разве как исключение. Литераторы специализировались, как терапевты в больших городах (по легким, по желудку, по сердцу). Есть такие, что пишут только очерки или только романы из эпохи Алексея Михайловича. Другие ушли в сень деревенского быта. Третьи облюбовали Южный берег Крыма. Не только поэзия и проза отделены резкой чертой, но и новеллист перестает понимать романиста, автор лирических стихов — труженика эпоса, а драматурги выделились в особую корпорацию, сохранившую с остальной литературой лишь слабую, опосредствованную связь (так что существуют даже полпреды драматургии при дружественной державе художественной литературы).

Имеет ли эта узкая специализация, идущая еще от предреволюционной эпохи, какой-нибудь смысл и оправдание сейчас? Она порождена традицией, недостаточной культурностью и, откровенно говоря, ленью. Можно было бы думать, что она начинает уже понемногу ликвидироваться. Так, беллетристы принимаются за пьесы и сценарии. Но это большей частью лишь переделки собственных романов, и возникают они преимущественно по причинам внелитературного порядка.

И все-таки этому универсальному писательскому типу у нас суждено будущее. Преодоление специализации будет осуществляться как тем, что художник слова станет пробовать себя в различнейших областях своего искусства, так и тем, что особенности различных жанров начнут сливаться между собой, образуя новые синтетические формы. Зачатки этого мы имеем в таких промежуточных видах, как записные книжки, дневники, отчасти очерк.

* * *

Вероятно, самый способный писатель у нас Валентин Катаев. Ему удалось то, что как будто превышает человеческие возможности. Он написал большой производственный роман почти без материала — и роман этот читается с увлечением. И, читая его, думаешь: какой же должен быть огромный талант у автора, если он может заменить и знание предмета, и знакомство с людьми!

Многое в Катаеве становится понятным, когда прочитаешь его пьесы. Это — чистое умение, почти без примеси реальности. Это — формула смеха, неовеществленная и тем не менее действенная. Это — алгебра комизма, где на место буквенных величин еще не подставлены арифметические значения. Правду говоря, она несколько устарела и отзывает французским учебником. Но все выполнено с таким блеском, что начинаешь невольно верить, будто за видимостью и впрямь что-то скрывается, хотя не скрывается ровно ничего и формула остается бессодержательной и полой.

〈...〉 Чайковский — уже знаменитый, уже автор «Евгения Онегина» и Четвертой симфонии — жалуется: «У меня нет *мастерства*. Я до сих пор пишу как не лишенный дарования юноша, от которого можно много ожидать, но который дает очень мало». Эта жалоба поразительна. Ее

произносит художник, о произведениях которого даже мало благожелательные к нему критики, как Ц. Кюи, пишут, что «их гармоническая, контрапунктическая и оркестровая обработка превосходны» и что композиторская техника развита у их автора до «замечательной виртуозности».

Чайковский презирал дилетантизм. Он не дожидался вдохновения, а сам создавал его почти ежедневной упорной работой. Он говорил, что у него в этом отношении «железная воля над собой». И этот властный, взыскательный, настойчивый артист, хорошо знавший, что такое труд, «техника», совершенство, сетует на отсутствие мастерства и ощущает себя начинающим юношей! Странное противоречие.

Но, может быть, только кажущееся. Мастерство как совершенство, как высшая степень соответствия замысла и выполнения, было хорошо известно Чайковскому. В нем еще не остыла радость огромного подъема, сопровождавшего только что закончившуюся напряженную эпоху его творчества, и он писал эти слова под ее непосредственным впечатлением. Но мастерства, как какой-то независимой от замысла умелости, как некой суммы автоматически работающих технических приемов (понятие, над которым Толстой иронизировал в «Анне Карениной»), у него не было и не могло быть. Неверно думать, будто художник набивает себе руку. Это происходит только с посредственностями, и это создает ремесло, шаблон. Настоящий художник каждый раз словно бы начинает сначала, каждый раз чувствует себя юношей, который наново открывает искусство. Это не отрицает опыта, но придает ему другой смысл. Растет не степень освоения «приема», но требовательность, изменяется представление об искусстве, и так как сам художник с каждой новой вещью уже не совсем тот, каким был, то его вчера представляется ему чем-то ученическим, подготовительным, неточным. Он растет не столько самообучаясь, сколько самовоспитываясь. Это — трудная вещь. Смотрите, как долго, как мучительно ищет слово, фразу, выражение Флобер. Чем больше он работает, тем труднее становится ему работать. Вот это «техника», вот это «умелость» подлинного артиста. Правда, Флобер переходил — и довольно далеко — за оптимум обработанности. Но в основе он прав. Ему трудно, ибо он все больше требует от себя. Уставший от открытия новых стран, Чайковский тоскует об умелости, но если бы он ею обладал, он не был бы Чайковским.

* * *

Чайковский пишет, что не любит слушать собственные свои сочинения, потому что замечает в них одни недостатки и склонен притом еще их преувеличивать. Любопытно, что такое же отношение к своим напечатанным вещам было у Маркса. Это черта взыскательного художника, хотя в разных случаях она выражается с различной силой. Художник находится в беспрерывном процессе метаморфоза. Он непрестанно сбрасывает все новые личиночные формы. Одним эта смена дается легко и происходит незаметно и безболезненно. Таким как будто был Моцарт. У других натур, более мощных и беспокойных, как Бетховен, она протекает бурно и осознанно, и они отбрасывают в сторону сделанное во имя того, что предстоит сделать.

О недовольстве собой Чайковский пишет под впечатлением прослушанной «Бури», которую он сочинил уже давно. Но приблизительно в то же время он с огромным наслаждением присутствовал при генеральной репетиции недавно законченного «Евгения Онегина». Кашкин рассказывает об этом так: «В конце письма, когда на тремоло оркестра в виолончелях появляется в C-dur тема любви Татьяны, Чайковский прошептал мне на ухо: «Какое счастье, что здесь темно! Мне это так нравится, что я не могу удержаться от слез». Значит, дело здесь не в том, что Чайковский недооценивает себя (он был о себе как о художнике достаточно высокого мнения), а в том, что он отбрасывает свое прошлое, так как вырос из него.

* * *

Удивительно это превращение неуравновешенного и нелюдимого чудака, мизантропа, неврастеника, каким был Чайковский в жизни, в упорного, настойчивого, обладающего железной волей артиста, каким он оказывался в своем рабочем кабинете. Чайковский спасался в работу. Только в ней, в огромной своей одаренности, он находил себе оправдание. В нем жило острое сознание неполноценности, или, вернее, он думал, что таким он является в глазах окружающих. И он гордо нес им навстречу свой гений, который должен оправдать его место на земле. Он прятался от людей. Он в течение тридцати лет дружески переписывался с Мекк и ни разу не встретился с ней. Он хотел, чтоб никто не знал о нем как о частном лице, а знали бы только его произведения. Скромный в быту, он обладал

огромной — а потому и свободной от мелкого тщеславия — гордостью художника.

В его мизантропии и гордости было что-то общее с Руссо, и он сам сознавал это.

* * *

Эккерман рассказывает: «Мы заговорили о ритме вообще, и оба были того мнения, что поэт не должен о нем преднамеренно думать. «Размер,— сказал Гёте,— проистекает из поэтического настроения, как бы бессознательно. Но если, сочиняя стихотворение, начнешь думать о размере, то сойдешь с ума и, конечно, не напишешь ничего путного».

Гёте был «виртуозом» стиха в такой же степени, как Чайковский виртуозом оркестровой техники. Намеренная простота и порой словно бы небрежность его песен нередко маскируют (как и у Гейне) эту виртуозность. Но достаточно раскрыть его «Фауста», чтоб убедиться в ее совершенстве. Ритмическое богатство, разнообразие и сложность размеров здесь поразительны. Характерен и повод, по которому возник разговор о ритме. Эккерман восхищался одним нерифмованным стихотворением Гёте и спрашивал, почему оно производит впечатление рифмованного. Гёте в ответ разложил несколько строк на стопы и показал, что эффект происходит от «внедрения» дактиля к концу стиха. И вот, после того как он дал точное аналитическое объяснение, какому мог бы позавидовать Брюсов, он вдруг заявляет: «Да, причина действительно такова, и последующим разбором я ее устанавливаю, но, если б я руководствовался этим расчетом в своей работе, у меня бы ничего не вышло». Надо понять эту разницу. Гёте виртуоз и, когда нужно, умеет быть аналитиком. Но признание того, что определенному эффекту соответствует определенная особенность «формы», не делает его формалистом. Брюсов тоже виртуоз и аналитик: эти свойства развиты у него относительно гораздо сильнее, чем у Гёте, для которого они далеко не самое характерное (огромное различие масштабов одаренности оставим в стороне). Но когда Брюсов замечает тонкость пушкинской звукописи, он приходит к выводу, будто звукопись — это главное, на что Пушкин обращал внимание в своей практической работе. У Брюсова то, что добыто последующим анализом — зависимости формальной структуры,— заполняет все поле зрения, делается основной реальностью, проецируется обратно на

практику как ее закон. У Гёте ритм «проистекает из поэтического настроения», является как бы побочным его следствием; «форма» — цветение идеи.

* * *

Конечно, в действительности исходным для таких концепций служит сама художественная практика. У Гёте она шла под доминантой смысла. У символистов и у тех, кто их сменил, равновесие нарушилось. Элементы «формы» отщепились, и работа над ними стала самодовлеющей целью. Звукопись Пушкина в значительной мере нечаянна. Звукопись Бальмонта или Пастернака целиком нарочита.

* * *

То же, что о ритме, можно сказать и о ряде других особенностей «формы»: они принимаются или отвергаются художником на «слух», на «глаз», и если бы они каждый раз должны были являться следствием обдуманного и строго мотивированного расчета, то художник действительно рисковал бы сойти с ума, а его работа неизбежно бы застопорилась. Техника его отчасти и заключается в том, что его «слух» и «глаз» приобретают чрезвычайную, почти безошибочную изощренность. Тут нет ничего чудесного и таинственного. То же самое мы видим у оценщиков, бракеров, летчиков, знающих на слух работу мотора. Это не значит также, что формальные особенности не мотивированы и не могут быть прочно обоснованы. Но в процессе делания мотивировка происходит у художника упрощенно, неразвернуто, полускрыто. Это похоже на работу пианиста: если бы тот должен был думать, как проделать каждое свое движение, то он не сумел бы играть.

* * *

Можно пожалеть, что постоянным собеседником Гёте оказался Эккерман, человек добросовестный, но бесцветный, и что Фаусту пришлось, таким образом, лишний раз оказаться в обществе Вагнера. Если бы рядом с Гёте находилась индивидуальность более яркая и ум более независимый, то было бы, вероятно, меньше согласия, но зато сами противоречия вызывали бы более острую работу мысли, из столкновений выбивались бы искры. Правда, может быть, именно посредственность Эккермана, его почти постоянное

согласие с учителем, делали Гёте непринужденным, давали ему ощущение естественной простоты, которого не хватало бы в других случаях. Гейне утверждал, что таким людям, как Гегель, нужны Генрихи Бэры, для того чтобы они могли говорить без опаски (что их поймут) и без стеснения. Гейне насмехался, но в известной степени был прав. Ужиться постоянно с Гёте мог бы, вероятно, только Эккерман.

Он бесцветен, но бесцветное стекло меньше искажает.

* * *

«Разговоры» Эккермана — одна из замечательнейших книг мировой литературы. Мы невольно благодарны этому человеку за то, что он изо дня в день записывал слова Гёте, и самому Гёте — за то, что тот находил время и охоту беседовать с Эккерманом и даже проверять и править его записи. Но все же странно и неприятно думать, что Гёте, несомненно, хорошо понимавший ограниченность своего Вагнера, держал его только затем, чтобы тот записывал его слова для потомства. Пусть Эккерман незаметен, но это все равно, как если бы целый день позировать перед объективом фотографа.

* * *

Если нам неприятно, что Гёте дает спокойно себя увековечивать и самолично проверяет сделанные о нем записи, то что сказать о молодых, которые начинают с того, чем кончил Гёте? Они с первых же шагов ищут своего Эккермана, хотя бы на день, хотя бы на час, хотя бы он был не более чем газетным интервьюером И они важно разваливаются в креслах и рассказывают о своем «творческом методе» и своих взглядах на искусство. И, конечно, все это для помощи меньшому литературному брату. И появляются бесчисленные «Как мы работаем?» или, вернее, «Любуйтесь нашим великолепием». У таких людей все уже подготовлено для будущего биографа: черновики собраны, отзывы разложены по папкам. Трогательная эта забота, как бы сберечь труд человека, о котором неизвестно даже, явится ли он когда-нибудь вообще. У современности берут аванс и заключают с ней договор, но работают на грядущего Гершензона. О немецком поэте можно в оправдание сказать, что он был старик и что он был Гёте. Он завершал свою работу, свою жизнь и подводил итоги проделанному и продуманному. Сперва были написаны «Вертер» и «Фа-

уст», а потом только явился Эккерман. Эти же требуют сперва Эккермана, а «Фауста» обещают в рассрочку. Но если обещание не будет выполнено, кто же потянет к ответу? Суд истории? А вдруг она забудет о маститом?

* * *

Когда Эккерман зашел в комнату, где лежал накрытый простыней труп Гёте, служитель откинул простыню, и верный Вагнер долго смотрел на тело восьмидесятилетнего старика, которое выглядело почти юношески стройным. Старость не сумела обезобразить его пропорций, нигде не было «ни малейшего следа ожирения или истощения». Совершенный человек лежал перед Эккерманом во всей своей красоте, и Эккерман на минуту позабыл, что человек этот мертв.

Эккерман слишком любил Гёте, и, может быть, он преувеличивает: восемьдесят три года достаточно преклонный возраст, и какие-нибудь следы он должен был бы оставить. Но этот образ избранника, прекрасного и в смерти, счастливца, сделавшего свою жизнь непрерывным саморазвитием и достигшего всего, чего может достигнуть в своем совершенствовании человеческая личность, надолго остается в памяти. Поставьте рядом с ним писателя типа Гаршина или Мопассана, человека с ободранной кожей и обнаженными нервами, корчащегося от резких прикосновений действительности, или неврастеника Зощенки, завидующего обезьяне и с ужасом глядящего на свое преждевременное одряхление. Какой контраст! Какая несоизмеримость! При виде Гёте сам начинаешь невольно испытывать гордость за человечество.

Но не отравлена ли она хотя бы отчасти? Гёте остался в памяти потомства как счастливец и удачник. Он был гениален, красив, богат. Он пользовался славой, как немногие. Он сделал из себя то, что хотел сделать. Он истратил два состояния — отцовское и свой крупный литературный заработок — на самообразовательные цели. Он был поэт, ученый, режиссер, министр. Он пробовал себя во всех родах практической деятельности. Он «совершил в пределах земных все земное». И все-таки это был человек с исковерканной судьбой и насильственно деформированной личностью. Ему пришлось немало смирять себя и от многого отказываться, и жалобы на вынужденную жизнью философию отречения слышатся у него достаточно громко. Он бежал от веймарского благополучия в Италию, чтобы

сохранить себя как художника, как творческую личность. Он научился гнуть спину. Его неугомонная жажда практической работы уходила часто на пустяки придворной жизни. Он преподает Эккерману правило обращения с «высокими особами», правило, которому он следует сам: не высказывать никаких человеческих чувств. Он рад, он почти счастлив, когда получает письмо от баварского короля с приложением собственных его величества стишков, и гениальный поэт расхваливает стихи этого неуклюжего виршеплета, откровенно осмеянного Гейне. Нет, уж лучше жить опальным плебеем, как Гейне, где-нибудь в неприветливой парижской квартирке, чем вылинять в великолепного тайного советника при маленьком княжеском катухе! Часть личности Гёте атрофировалась, и никак нельзя поверить, чтобы он не чувствовал болезненно этой атрофии. И как ни отличается этот величавый и гордый человек, к которому целая Европа ездила на поклон, от несчастного чудака, робко пробирающегося по улице швейцарской деревни под косыми взглядами крестьян, но он в такой же степени, как и Руссо, живое обвинение классовому обществу, коверкающему в своих обезьяньих лапах лучших своих людей.

* * *

Гейне брал деньги у дяди и получал пенсию от французского правительства. Чайковский к сорока годам стал пользоваться широкой денежной поддержкой поклонницы его таланта миллионерши Мекк. Даже Бетховен, один из самых независимых художников прошлого, вынужден был прибегать к материальной помощи со стороны его великосветских друзей. Всюду одно и то же: человек искусства словно бы не в состоянии держаться на собственных ногах и почти неизбежно превращается в объект меценатства. Впрочем, еще чаще это похоже на благотворительность — неохотную, рассеянную, через силу. Друзья иногда забывают о Бетховене, притом именно тогда, когда это меньше всего следовало бы делать. Соломон Гейне дает своему племяннику деньги по еврейскому родственному чину: с проклятиями, нотациями, попреками, вмешиваясь в расходы и высчитывая до последней копейки свое великодушие. Конечно, эта грошовая поддержка — очень недорогая цена, которой общество расплачивается за роскошь иметь у себя гения. Но каково же должно было быть самим Бетховенам и Гейне! Поэт пишет своему дяде: «Ваши

обвинения против меня — все денежного свойства, и если б их собрать, то они уместились бы в кошельке. И я даже предполагаю такой случай, что и мешок оказался бы слишком мал, и мешок бы разорвался,— думаете ли вы, дядя, что это значит столько же, как если рвется сердце, набитое оскорблениями до отказа?» Вот что невозможно забыть. И это покровительство, унижающее и уродующее художника, пожалуй, самое позорное, самое темное пятно в многострадальной истории искусства.

Бетховена можно понять. Он прибегал к меценатской поддержке в эпоху, когда это было общепринято и когда без нее музыкант не сумел бы обойтись. Гейне заставляла обращаться к дяде-миллионеру невозможность просуществовать скудным литературным заработком. Но у Чайковского такой нужды не было, и к 70-м годам традиция меценатства (в старинном духе) основательно заглохла. Правда, деньги ему давала благожелательная и щедрая рука, это делалось так, что не Чайковский, а на Чайковского смотрели снизу вверх. Отношения Чайковского и Мекк настолько сложны и своеобразны, что их никак нельзя свести к денежной поддержке. Но все-таки это коробит, когда немолодой и уже знаменитый художник, имеющий, казалось бы, все данные жить и работать самостоятельно, делается чьим-то иждивенцем, переходит на положение опекаемого и балованного ребенка. Конечно, у Чайковского были основания принять предложение Мекк, которое ничем его не связывало, кроме как благодарностью. Он сам вспоминает в одном из писем, что оно застало его в состоянии страшной душевной депрессии, близкой к сумасшествию. Его угнетала обстановка, в которой он жил, обязанности, которые ему приходилось на себя брать, преподавание в консерватории. Мекк его освободила от всего этого. И действительно, за годы ее поддержки он написал лучшие свои вещи. Это оправдывает Мекк. Но не совсем оправдывает Чайковского. В его поведении можно как бы различить мотив: обо мне должны заботиться, потому что я гений. В основе своей это правильно, но не для общества, где действует Чайковский, не для культуры капитализма, а потому и расчет Чайковского звучит фальшиво.

Чайковский устойчиво любил одного Моцарта. О нем он всегда выражался одинаково — с восторженной нежностью и восхищением. К Бетховену его отношение сложнее и болезненнее. В своем дневнике он пишет, что он больше преклоняется пред его величием, больше уважает его, чем любит. Бетховен для него — суровый бог-отец,

который все создал, в том числе и самого Чайковского. Моцарт — бог-сын, «спаситель», добрый, нежный и человечный. Но на самом деле его внутренняя близость к Бетховену больше, чем можно заключить из этих слов. Уже одно то, что тон его высказываний о нем меняется, что Бетховен для него — не застывшая величина, что степень своей близости к нему он каждый раз ощущает по-разному, доказывает активную роль, которую автор «Героической» играл в его творчестве. Один из наших исследователей отмечает, что Чайковский едва ли не единственный симфонист, продолжающий динамическую линию Бетховена. Объясняя Танееву свою Четвертую симфонию, он сам признает, что взял в ее основу программный замысел Пятой бетховенской — борьбу с судьбой. Этот же замысел повторяется в последующих симфониях Чайковского, с тем, впрочем, существенным отличием от немецкого композитора, что там человек — или человечество — торжествует над «роком», а здесь «рок» побеждает человека. Он пишет как-то, что, только услышав исполнение Вагнера, он понял как следует все недосягаемое величие бетховенских симфоний. В своем одиночестве он играет бетховенские сонаты и просит прислать их ему, если их не находит. Так ищут лишь друга.

* * *

Кажется странным, что Бетховену ставят памятники. Это все равно что ставить памятники ветру или морю. Как закрепить в застывшем камне то, что находится в вечном движении, в порыве? Можно — и так делали — олицетворить море или ветер в какой-либо фигуре, но это будет лишь олицетворение их отдельных свойств, вернее даже, идеи этих свойств. Но море, которое шумит, но ветер, который несется, перехватывая вам дыхание, вы можете передать ветром же и морем, музыкой, словом, только не прочной каменной формой. Точно так же лишь в музыке или — слабее — в слове нашлось бы соответствие Бетховену.

Ни одно из знаменитых имен не стало до такой степени символом выражаемого им искусства, как имя того, кто написал Appassionata и Пятую симфонию. Живопись не срослась так с образом Рафаэля и даже драматургия с Шекспиром, как музыка с Бетховеном. Вы говорите «музыка» — и пред вами возникают его стремительные и трагические allegro, его таинственные adagio, его торже-

ственные финалы. Это потому, что музыкальное, динамическое начало никем не выражено с такой силой, как Бетховеном. Он как бы разбудил все грозы и штормы, дремавшие в недрах музыки. В его руках она научилась потрясать, срывать с места, вести за собой. Иногда кажется даже, что до него музыка не была еще вполне музыкой. Его слушатель ощущает себя в какой-то особой, полной разрядов, бурной и свежей атмосфере. Я помню дни войны. В Петрограде шли концерты Кусевицкого. Публика добропорядочно слушала на совесть сработанную ученую музыку Танеева. И вот неожиданно в программу попало изгнанное было оттуда имя опального немца. Он значился «*бельгийским* композитором Людовигом ван Бетховеном». И только прозвучали знаменитые унисоны «стука судьбы», как зал преобразился. Все задышали каким-то другим воздухом. Это была свобода и восторг, «распахнутые окна», большие страсти. Я никогда не думал, чтоб изменение нравственной атмосферы могло быть таким очевидным. Словно бы каждый почувствовал, что с «бельгийским композитором» в зал вошло то главное, ради чего и существует музыка, да, пожалуй, искусство вообще.

Симфонии Бетховена — это трагедии, но поднятые до грандиозных, сверхличных масштабов. Идея борьбы и конечного торжества — их основное содержание. И если в течение веков герой падал, побежденный роком, то здесь трагедия впервые завершилась жизнеутверждающим финалом: человек победил судьбу. Недаром в дни больших скорбей и больших радостей у нас играют Бетховена. Это закономерно. Оптимистические трагедии его симфоний находят в нас глубокий отклик. И тогда выясняется, что никто из великих художников прошлого не был так по плечу, так близок революции, так ей созвучен (здесь это слово перестает быть метафорой), как Бетховен.

И хотя он приобрел такое огромное культурное значение, как ни один композитор мира и как редкий из художников вообще, хотя его музыка уже в течение полутораста лет активно и бурно, словно радий, отдает человечеству массы заключенной в ней энергии, но его живая роль далеко не окончена и его действенность нисколько не иссякла. Бетховен — не просто прошлое. Это — прошлое, в котором заложены семена будущего. Это тип художника, которому суждено возродиться, еще более грандиозно и мощно, в искусстве социализма. Речь идет не о повторении — в искусстве больше, чем где бы то ни было, властвует закон, согласно которому то, что было трагедией,

повторяется как фарс,— но о дальнейшем развитии тех титанических черт, которые обозначили облик Бетховена.

* * *

Гёте трогает простотой и человечностью подробностей, которые сопровождают у него и самое большое и самое малое. Мы по-другому, теплее и дружественнее, воспринимаем его лирику, когда узнаем, что его возлюбленная в детстве была дурнушкой, не нравилась людям и даже родная мать ею пренебрегала. Или когда нам становится известной буднично-комическая причина, заставившая его пропустить свидание: он испугался пугала на винограднике, которое принял за строгого дядю своей возлюбленной. Милая будничность деталей придает этой любви что-то задушевное и простое. Магадев, сошедший на землю в шестой раз, испытывает баядеру любовью. Девушка, привыкшая угождать каждому гостю, принимает его с заученной и любезной готовностью. Но под заученностью любовной техники начинает возникать настоящее чувство:

Und des Mädchens frühe Künste
Werden nach und nach Natur...—

и ранняя умелость девушки становится постепенно естественной. И она смеется, и она плачет, и в затоптанном существе просыпается человеческое.

Я слышал, как в споре один очень квалифицированный и культурный читатель сказал про Гёте: «Старый похабник!» Вот что уж совершенно неверно. Наоборот: этот поэт органически не умеет быть похабным, даже тогда, когда говорит о самых рискованных вещах, когда рассказывает, как раскачивается колеблемая любовью кровать его итальянской комнаты или как трусливо предал его Meister Iste.

* * *

Мой собеседник привел слова Ницше: «Поэты мутят свою воду, чтобы она казалась глубокой». Превосходно сказано! Можно подумать, что Ницше был знаком с Хлебниковым, Мандельштамом, Пастернаком. Впрочем, ведь он уже присутствовал при зарождении символизма.

Седьмая симфония — одна из самых изумительных у Бетховена. Симфония танца, как ее назвал Вагнер. Наиболее демократическая, «дионисийская», исступленно жизнеутверждающая. Пронизанная солнцем до сердцевины. Праздник урожая. Мирное пастушеское вступление (но вдалеке погрохатывает гром, словно сдерживаемый чьей-то сильной рукой: вот-вот сорвется и загремит во всю свою мощь). Пляски, увлекающие в своем стремительном ритме пару за парой, толпу за толпой, непрерывный прибой танца, переливающегося солнцем и тенью, влажными и густыми красками. Allegretto, похожее на траурный марш, певучее и печальное, построенное на нарастании звучности и трагизма, где тяжелое пристукивание басовых аккордов как бы продолжает сдерживаемую, но неугасшую пляску. Скерцо, в котором слышится детский смех,— и вдруг тяжелая истома летнего душного дня, и близится гроза, и жарко, и снова детский, рассыпчатый, ясный смех, и снова кружатся легкие хороводы. И, наконец, финал — мощный, безудержный, мужицкий, «вакханалия на славянские мотивы», как выразился Чайковский. Вся земля, с ее сильным, мускулистым, грубо обутым населением, пускается в пляс. Это праздник труда и плоти, сплавляющий толпы в одно буйное братство радости. Это праздник, при виде которого не останутся равнодушными и звезды, и звезды сойдут на землю и станут плясать с людьми, собравшими свой урожай.

Недаром же говорил робкий Вебер, что эта музыка написана человеком, созревшим для сумасшедшего дома.

* * *

Любовь к Бетховену и любовь к Гёте — вот что меня прежде всего привлекло к Ромену Роллану. И не просто любовь, но какое-то особое, активное и пламенное, их восприятие, в котором человек наших дней находит что-то родственное себе. Мне и до сих пор кажется, что написанное о Бетховене принадлежит, наряду с «Жан Кристофом», к лучшему у Ромена Роллана, да и сам «Жан Кристоф» ведь проекция Бетховена в современность. Все искусство Ромена Роллана овеяно бетховенским духом, растет из его музыки, из своеобразно преломленной героики великого глухого.

В его последней книге о Бетховене интересен опыт программно-психологического истолкования отдельных сонат и симфоний. Соната — или, по крайней мере, какая-нибудь ее законченная составная часть — излагается как связное целое, как развитие и разрешение душевного конфликта, настроения и т. д. Так интерпретированы Лунная, Appassionata, «Заря» (ор. 53), соната с речитативом (ор. 31, № 2). Иные профессионалы пренебрежительно отводят в сторону все, что написано Ролланом о музыке. В их глазах это беллетристика, может быть, увлекательная, но не раскрывающая существа дела. Между тем еще, кажется, Вагнер жалел, что не написаны программы к симфониям Бетховена. Музыка автора Eroica и Пасторальной — не звуковой орнамент. Она всегда что-нибудь выражает. Уже одно то, что Ромену Роллану удалось представить каждую сонату как связное, едва ли не как сюжетное целое, опираясь на примеры и обосновывая каждое свое положение особенностями музыкального текста, доказывает, что он действительно нащупал какую-то закономерность. Его связь не произвольная, но опирается на связь, присущую самому произведению. Гипотетичны реальные мотивы. Музыка растяжима и допускает возможность нескольких (но далеко не любых) толкований. Но соотношение, но динамика, но развитие постоянны. И различные толкования (если только они вытекают из особенностей самого текста) являются параллельными, одинаково построенными и близкими рядами. Пятую симфонию можно понять как борьбу с судьбой или со всякой грозной противостоящей человеку силой, как битву за освобождение, за лучшее будущее, как музыкальный эквивалент революции и т. д. В ее начальных, трагических унисонах можно слышать приближение рока, голос страшного чудовища сказки (Гофман), вызов темных сил и пр. Но ее нельзя понять иначе, чем как борьбу, кончающуюся победой, чем как путь от мрака к свету, к торжеству воли, к жизнеутверждению.

Интерпретация Ромена Роллана имеет тот огромный смысл, что она приближает музыку к читателю, делает ее явственной как культурное явление. Музыка — не просто формальная конструкция, и, раскрытая только как конструкция, она никого не затронет. Те, кто исследует «форму», должны быть благодарны Ромену Роллану. Его толкования опираются на ее анализ и способствуют ее дальнейшему пониманию.

* * *

Чайковский испытывал гордость, когда его музыка заставляла плакать. Бетховен не любил сентиментального слушателя. «Музыка — огненного происхождения,— говорил он,— и должна зажигать, а не вызывать слезы». Характерная разница!

* * *

У Чайковского был ясный, реалистический ум. То, что он говорит о музыке, о литературе, о процессе творчества,— замечательно, и вряд ли кто-нибудь из людей искусства сказал об этих вопросах лучше. Он хорошо, с диалектической тонкостью художника разбирается в людях. Но его политические суждения поражают своим убожеством и элементарностью. У него кругозор земского начальника. Он — юдофоб и квасной патриот. Первое в нем органично, и он здесь с успехом продолжает славную гоголевскую традицию. Второе обросло странными наслоениями. Под внешностью земского начальника в Чайковском вызревает национал-либерал. Он пишет, что в России не будет порядка, пока царь не призовет к управлению государством народное представительство. Характерен его спор с Мекк по поводу тарифов. Чайковский — протекционист. Мекк — защитница свободы торговли, откровенно объясняющая происхождение своего фритредерства: собственница Либаво-Роменской железной дороги на практике испытала все неудобства покровительственной системы. Ее заставляют покупать дорогие и скверные русские локомотивы, в то время как в Германии они и дешевле и лучше.

Когда начинаешь ближе знакомиться со взглядами и навыками Чайковского, то видишь, что они и сложнее и противоречивее, чем казались извне. Это — частое явление, особенно отчетливое на примере Тютчева, только у последнего двойственность много глубже и разительнее. Чайковский привержен ко всему русскому. Эта привязанность носит гораздо более живой и органический характер, чем головное славянофильство Тютчева. Он любит русский пейзаж, русский быт, русскую деревню, русскую песню (даже исключительнее: великорусскую, он сам это подчеркивает). Он любит то, от чего скучал Тютчев. Все русское кажется ему лучше иностранного, ибо это свое. Он русопетствует искренно и несомненно. Но как он неприятно

поражен, когда ему случается попасть в казарму, столкнуться с судом, с церковной политикой, увидеть Россию реальную, а не идеализированную, не русский пейзаж, а русскую действительность! Он не переносит, как и Тютчев, долгого пребывания в стране, в которую можно только верить. Какая-то необходимость гонит его то и дело за границу, заставляет метаться между Западом и Востоком. Лучшими минутами он обязан Флоренции и Viale dei Colli. Это один из тех патриотов, которые любят Россию из итальянского далека. И при всей его приверженности к русской песне, он все же был в музыке западником, а славянофилами — его противники из «могучей кучки».

* * *

Чайковский говорит о «хорошеньком», «пикантном» и «вкусном» в современной ему музыке. Он усматривает это в «культе разных пряных гармонизаций, оригинальных оркестровых комбинаций и всякого рода внешних эффектов». «Музыкальная идея,— пишет он,— ушла на задний план. Она сделалась не *целью,* а средством, поводом к изобретению того или иного сочетания звуков. Прежде *сочиняли, творили,* теперь... *подбирают, изобретают.* Такой процесс музыкального измышления, разумеется, чисто рассудочный, и поэтому современная музыка, будучи очень остроумна, пикантна и курьезна,— холодна, не согрета чувством».

Эта характеристика сохранила свою силу и до наших дней. Мало того, ее можно распространить и на другие искусства. Музыка предварила своим развитием то, что только предстояло проделать литературе. В 1880 году, когда Чайковский пишет приведенные мной слова, относя их к «могучей кучке», русская литература как нельзя более далека еще от формализма и поисков необычного. Но уже в символизме этот переход творчества в изобретательство отмечен достаточно явственно (Брюсов, А. Белый). Футуризм доводит его до крайнего выражения. Идея делается откровенно средством, поводом или демонстративно и вовсе отбрасывается (конечно, в самой безыдейности, да еще так резко подчеркиваемой, скрыта идея, но это другое дело). И хотя символизм у нас исчез, а футуристы вылиняли, но все эти стремления живут и посейчас (а в музыке даже в утрированном, по сравнению с 70-ми годами, виде). И особенно коробит тяга к «вкусному» и «пикантному», «хорошенькому» и острому, которой болеет у нас много

поэтов и прозаиков и в которой как раз футуристы повинны менее других, потому что их изобретательство, их поиски оригинальности шли отнюдь не в этом направлении. Чайковский пишет, обращаясь к публике от имени автора «Кармен»: «Вы не хотите ничего величавого, сильного и грандиозного; вы хотите хорошенького, вот вам хорошенькая опера». Но ведь мы-то хотим именно величавого и сильного, и мы не должны позволить хорошенькому заглушить, как сорной траве, ростки большого искусства.

* * *

На самом деле Чайковский восхищался «Кармен» и видел в ней не одно хорошенькое. Было бы не так уж плохо, если б наша музыка создала нечто равное по драматизму и эмоциональному накалу опере Бизе. Но наше «хорошенькое» гораздо площе и претенциознее, ибо оно облачается в видимость глубокомыслия и выдает себя не за то, что оно есть.

* * *

Да, мы хотим искусства большого и выразительного, я боюсь сказать, монументального, ибо монументальное у нас дискредитировано неуместным словоупотреблением, сделавшись почти синонимом скуки и тяжеловесности. Но в этом трудном деле где же мы найдем помощь и содействие? Нигде. Мы должны строить сами. Прошлое дает нам лишь аналогии и предчувствия. Только отдельные голоса доходят к нам оттуда, и с ними мы перекликаемся. Нет, прошлое не мертво; надо уметь читать его — и тогда это книга, полная смысла. Но нельзя его страницы вклеивать в новый текст. Оно не поддается заимствованию. У того, кто это делает, вместо волшебного золота сказки оказывается в руках обыкновенная гнилушка. Старые здания искусства не разбирают на кирпичи, чтобы из них построить новый дом, ибо с каждой эпохой изменяется и характер строительного материала. Но с прошлым можно беседовать, собирать его предчувствия, и тогда яснее становится настоящее.

Грандиозное искусство, которое несет с собой социализм, предугадывали Вагнер и Верхарн. Оно имеет своего предтечу в Бетховене, чьи симфонии ближе всего подошли к величавому и динамическому идеалу в то время еще невидимого будущего. Я имею в виду вагнеровский синтез

искусств и бетховенский динамизм. Греческая трагедия вступает здесь на более высокую ступень развития, хотя элементы дисгармонии и стали более явственны. Но как Вагнер и Бетховен явились в известном смысле развитием и преодолением греческой трагедии, так и в искусстве социализма будет развито, преодолено и поднято на высшую ступень многое из намеченного у Бетховена и Вагнера. Это не старый кирпич, что в готовом виде пускается на стройку. Это преемственность соков, которые растение тянет из почвы. Измененные, они ассимилируются организмом и продолжают в нем новую жизнь.

ПРИМЕЧАНИЯ

I

Современная литература (Некоторые итоги и выводы). Печатается по сб.: *Лежнев А.* Литературные будни. М., «Федерация», 1929. Впервые часть статьи (о бытовизме) опубликована в журнале «Печать и революция», 1926, № 1 в статье «Русская литература в истекшем году».

О современной критике. Печатается по сб.: *Лежнев А.* Литературные будни. М. «Федерация», 1929. Впервые — «Новый мир», 1926, № 2, первая статья критика в «Новом мире».

Художественная литература революционного 10-летия. Печатается по сб.: *Лежнев А.* Литературные будни. М., «Федерация», 1929. Впервые — «Сибирские огни», 1928, № 1. О развитии советской литературы с 1917 до 1927 года А. Лежнев пишет в статьях «Русская литература за 10 лет» (*Лежнев А., Горбов Д.* Литература революционного 10-летия (1917—1927). Харьков, «Пролетарий», 1929), «Художественная литература» («Печать и революция», 1927, № 7).

«Левое» искусство и его социальный смысл. Печатается по сб.: *Лежнев А.* Литературные будни. М., «Федерация», 1929.

Из статьи «Разговор в сердцах». Печатается по сб.: *Лежнев А.* Разговор в сердцах. М., «Федерация», 1930. Впервые — «Новый мир», 1929, № 11.

Мастерство или творчество? (*О литературной школе «Перевала»*). Печатается по сб.: *Лежнев А.* Разговор в сердцах. М., «Федерация», 1930. Впервые — предисловие «Вместо пролога» к сб. «Ровесники», 1930, № 7.

II

Петр Орешин (*«Соломенная плаха»*). Печатается по сб.: *Лежнев А.* Литературные будни. М., «Федерация», 1929. Впервые — «Красная новь», 1925, № 5.

Литературные заметки: 1) О «Цементе» Гладкова. Печатается по сб.: *Лежнев А.* Литературные будни. М., «Федерация», 1929. Впервые — в статье «Литературные заметки».— «Печать и революция», 1925, № 7. 2) «Страна родная» Артема Веселого и «Комиссары» Либединского. Печатается по сб.: *Лежнев А.* Литературные будни. М., «Федерация», 1929. Впервые — в статье «Литературные заметки».— «Печать и революция», 1925, № 8. 3) О «Зависти» Ю. Олеши. Печатается по сб.: *Лежнев А.* Литературные будни. М., «Федерация», 1929. Впервые — «Революция и культура», 1927, № 1. 4) «Преступление Мартына» Бахметьева. Печатается по сб.: *Лежнев А.* Литературные будни. М., «Федерация», 1929.

Л. Сейфуллина. Печатается по сб.: *Лежнев А.* Литературные будни. М., «Федерация», 1929. Впервые — «Печать и революция», 1925, № 1.

Леонид Леонов. Печатается по сб.: *Лежнев А.* Современники. М., «Круг», 1927. Впервые — «Печать и революция», 1926, № 7.

Борис Пастернак. Печатается по сб.: *Лежнев А.* Современники. М., «Круг», 1927. Впервые — «Красная новь», 1926, № 8.

Из статьи «Борис Пастернак» (*к выходу «Двух книг» и «1905 года»*). Печатается по сб.: *Лежнев А.* Литературные будни. М., «Федерация», 1929. Впервые — «Правда», 1927, № 297, 28 декабря.

Илья Сельвинский и конструктивизм. Печатается по сб.: *Лежнев А.* Современники. М., «Круг», 1927. Впервые — «Печать и революция», 1927, № 1.

Всеволод Иванов. Печатается по сб.: *Лежнев А.* Литературные будни. М., «Федерация», 1929. Впервые — «Прожектор», 1927, № 3 под названием «Путь к человеку».

Иосиф Уткин. Печатается по сб.: *Лежнев А.* Современники. М., «Круг», 1927. Впервые — «Новый мир», 1927, № 7.

«Разгром» Фадеева. Печатается по сб.: *Лежнев А.* Современники. М., «Круг», 1927. Впервые — «Новый мир», 1927, № 8.

И. Бабель. Печатается по сб.: *Лежнев А.* Литературные будни. М., «Федерация», 1929. Впервые — «Красная нива», 1927, № 8.

Из статьи «Творчество М. Горького». Печатается по сб.: *Лежнев А.* Литературные будни. М., «Федерация», 1929. Впервые — в кн.: *Лежнев А.* Максим Горький. Его жизнь и творчество. М., «Гудок», 1928.

Э. Багрицкий. Печатается по сб.: *Лежнев А.* Литературные будни. М., «Федерация», 1929. Впервые — частично в «Революции и культуре», 1928, № 20.

Иван Катаев. Печатается по сб.: *Лежнев А.* Разговор в сердцах. М., «Федерация», 1930. Впервые — в статье «О молодых писателях».— «Печать и революция», 1929, № 2—3.

Художник и комментатор *(О Борисе Левине)*. Печатается по сб.: Лежнев А. Об искусстве. М., «Художественная литература», 1936. Впервые — частично в «Литературной газете», 1935, 20 сентября.

III

Мысли вслух. Из книги «Об искусстве». Печатается по сб.: *Лежнев А.* Об искусстве. М., «Художественная литература», 1936. Впервые — «Октябрь», 1935, № 5, № 7 под названием «Мысли об искусстве».

ИЗДАНИЯ ПРОИЗВЕДЕНИЙ А. З. ЛЕЖНЕВА

I. КНИГИ

1. Вопросы литературы и критики. М. — Л., «Круг», 1926. 216 с.
Содержание: Из истории марксистской критики.— Плеханов как теоретик искусства.— Плеханов и его современная критика.— Ленин и искусство.— «Леф» и его теоретическое обоснование.— Пролеткульт и пролетарское искусство.— О книге Н. Чужака «Литература».— О книге Н. Горлова «Футуризм и революция».— О «Перевале».— С. Есенин.— Л. Сейфуллина.— И. Эренбург, нигилист и романтик.— «Барсуки» Л. Леонова.— Последние произведения М. Горького.

2. Современники. *Литературно-критические очерки.* М., «Круг», 1927. 184 с.
Содержание: Дело о трупе.— Борис Пастернак.— Леонид Леонов.— Илья Сельвинский.— Иосиф Уткин.— И. Бабель.— Три книги.— Писатель одной темы.— Диалоги о критике и писателе.— «Разгром» Фадеева.

3. Максим Горький. Его жизнь и творчество. М., «Гудок», 1928. 64 с.

4. Литературные будни. *Сб. статей.* М., «Федерация», 1929. 320 с.
Содержание: Современная литература.— О современной критике.— «Левое» искусство и его социальный смысл.— Творчество М. Горького.— Л. Сейфуллина.— Э. Багрицкий.— От Аничкова к Матвееву.— Два романа.— Литературные заметки. (О «Цементе» Гладкова; «Страна родная» Артема Веселого и «Комиссары» Либединского; «О «Зависти» Ю. Олеши; «Преступление Мартына» Бахметьева).— Лефовская одопись.— О пролетарских поэтах.— Художественная литература революционного 10-летия.— «Версты».— И. Бабель.— Всеволод Иванов.— В. Лидин.— О революционной романтике.— Мих. Голодный.— Иосиф Уткин.— Вера Инбер.— Илья Сельвинский.— Борис Пастернак.— Петр Орешин.

5. Литература революционного десятилетия (1917—1927). (Совместно с Д. Горбовым). Харьков; «Пролетарий», 1929. 160 с.
Содержание: Русская литература за 10 лет: Литература предреволюционная и литература революции.— Распад старой литературы.— Футуризм начала революции.— Гегемония футуризма (Маяковский).— Имажинизм (Есенин).— Закат символизма (Блок, Брюсов).— Пролетарская поэзия первых лет революции (Демьян Бедный).— Возрождение прозы (Б. Пильняк, Всев. Иванов).— Л. Сейфуллина.— Попутчики и сторонние (И. Эренбург, В. Вересаев, М. Пришвин, Ал. Толстой, А. Соболь).—

И. Бабель, Л. Леонов, К. Федин, П. Романов, Огнев.— Самоизживание динамической прозы.— Серапионы.— Б. Лавренев, К. Большаков, Вл. Лидин, Г. Алексеев, Ю. Олеша, В. Катаев.— «Правый фланг» (Е. Замятин, М. Булгаков).— Крестьянская группа (Чапыгин, Клычков, П. Орешин, И. Вольнов).— Пролетарская проза.— Дальнейшее развитие поэзии (1921—1927).— С. Есенин, И. Уткин, «Перевальцы», Леф, конструктивизм.

6. Разговор в сердцах. *Сб. статей.* М., «Федерация». 1930. 256 с.

Содержание: Установка. (Мастерство или творчество?) — Разговор в сердцах (Диалог первый; Диалог второй).— Тютчев, Гёте, Пушкин.— Критика критиков. (1. Любительщина, как профессия и как искусство; 2. Мастерская штампов).— О молодых писателях.

7. Деревянный ключ. *Очерки быта Белоруссии.* М., «Федерация», 1932. 228 с.

Содержание: От автора.— На станции.— Города и реки. Из дневника.— Солнце, вода, ветер.— Минск под дождем.— Березина.— Пожар на фабрике.— В Полесье. То, что было вчера.— Быт «черты».— Город.— Цеха.— День.— Люди.

8. *Эртель А. И.* Гарденины, их дворня, приверженцы и враги. Роман. Тт. 1—2. Подгот. текста, вступ. статья и коммент. А. З. Лежнева. М.— Л., «Academia», 1933.

9. Два поэта. *Гейне. Тютчев.* М., «Художественная литература», 1934. 352 с.

Содержание: «На пороге как бы двойного бытия» (О Тютчеве).— «Гейне-плебей».— Проза Гейне.— Примечания.

10. Об искусстве. *Критические статьи.* М., «Художественная литература», 1936. 280 с.

Содержание: Мысли вслух.— Геометрическим способом. О С. Колдунове.— Диалоги о Габриловиче и о молодости.— Чувство товарищества. О Василии Гроссмане.— Диалоги о западничестве.— Художник и комментатор. О Борисе Левине.— Диалоги о простоте.— Новый дом. О Л. Соловьеве.— Диалог о праве советовать.— Путешествие в Мордегундию. О Дм. Лаврухине.— Диалоги о молодых писателях.— Российские уленшпигели. О Всеволоде Лебедеве.— Диалоги, в которых бранят автора, а тот находит неожиданную поддержку среди публики.

11. Проза Пушкина. *Опыт стилевого исследования.* М., «Художественная литература», 1937. 416 с.

12. Проза Пушкина. *Опыт стилевого исследования.* 2-е изд. М., «Художественная литература», 1966. 264 с.

2. ПУБЛИКАЦИИ В ПЕРИОДИЧЕСКИХ ИЗДАНИЯХ И СБОРНИКАХ

1922

13. Политическая карикатура во Франции. «Вестник искусства», 1922, № 5, с. 15—18.

14. «Пугачев» Есенина, или О том, как лирическому тенору не следует петь героических партий.— «Вестник искусств», 1922, № 3—4, с. 19.

15. Рассуждение о пользе стекла (*В. Маяковский. «Люблю»*).— «Вестник искусств», 1922, № 5, с. 34.

16. Рец. на кн.: Поливанов С. Жрец Тарквиний. М., 1922.— «Вестник искусств», 1922, № 5, с. 37.

17. Рец. на кн.: Мариенгоф А. Заговор дураков. М., 1922.— «Вестник искусств», 1922, № 5, с. 37.

1923

18. Леф и его теоретическое обоснование.— «Спутник коммуниста», 1923, № 23, с. 191—213.

19. Молодая гвардия. 1923 год.— «Спутник коммуниста», 1923, № 25, с. 210—233.

1924

20. А. Воронский и «искусство, как познание жизни и современность».— «Правда», 1924, № 81.

21. И. Эренбург — нигилист и романтик.— «Прожектор», 1924, № 18, с. 24.

22. Ленин и искусство.— «Коммунист», 1924, № 29, с. 123—128.

23. Литература и революция.— «Прожектор», 1924, № 9, с. 26.

24. На правом фланге (*«Русский современник» и «Россия»*).— «Печать и революция», 1924, № 6, с. 123—130.

25. «Октябрь» и «Рабочий журнал».— «Печать и революция», 1924, № 4, с. 113—120.

26. Последние произведения М. Горького.— «Прожектор», 1924, № 12, с. 24.

27. Пролеткульт и пролетарское искусство (*о журнале «Горн»*).— «Красная новь», 1924, № 2, с. 272—287; № 3, с. 268—282.

28. Рец. на журн. «Звезда», 1924, № 1.— «Правда», 1924, № 71, 28 марта.

29. Рец. на журн. «Россия», 1924, № 1.— Правда», 1924, № 88, 17 апреля.

30. Рец. на кн.: Гончаров В. Психомашина. М.— Л., 1924.— «Печать и революция», 1924, № 6, с. 235—236.

31. Рец. на кн.: Григорьев С. С мешком за смертью. М.— Л., 1924.— «Печать и революция», 1924, № 5, с. 280—281.

32. Рец. на кн.: Давыдов О. Черный юг. Л., 1924.— «Печать и революция», 1924, № 6, с. 237.

33. Рец. на кн.: Западные сборники. Литература и искусство. Вып. 1. М.— Л., 1924.— «Правда», 1924, № 45, 24 февраля.

34. Рец. на кн.: К вопросу о политике РКП/б/в художественной литературе. М., 1924.— «Красная новь», 1924, № 5, с. 332 (подписано *А. Л.*).

35. Рец. на кн.: Левченко Н. Таежное, М., 1924. Низовой П. Тени. М., 1924.— «Печать и революция», 1924, № 4, с. 275—277.

36. Рец. на кн.: Льюис С. Полет сокола. М., 1924.— «Правда», 1924, № 289, 19 декабря.

37. Рец. на кн.: Маркус П. Между двух огней. М., 1924.— «Правда», 1924, № 275, 3 декабря.

38. Рец. на кн.: Неверов А. Рассказы. М., 1924.— «Правда», 1924, № 281, 10 декабря.

39. Рец. на кн.: Писатели об искусстве и о себе. М.— Л., 1924.— «Красная новь», 1924, № 3, с. 321—324.

40. Рец. на кн.: Слонимский М. Машина Эмери. М., 1924.— «Красная новь», 1924, № 4, с. 338.

41. Рец. на кн.: Тренев К. Пугачевщина. М., 1924.— «Красная новь», 1924, № 6, с. 350—351.

42. Рец. на кн.: Третьяков С. Итого. М.— Л., 1924.— «Красная новь», 1924, № 5, с. 325—327.

43. Рец. на кн.: Уэллс Г Краткая история человечества. М., 1924.— «Правда», 1924, № 78, 5 апреля.

44. Рец. на кн.: Фаррер К. Барышня Дакс. М., 1924.— «Правда», 1924, № 42, 21 февраля.

45. Рец. на кн.: Фибих К. Железо в огне. М., 1924.— «Правда», 1924, № 287, 17 декабря.

46. Рец. на кн.: Чужак Н. Литература. К художественной политике РКП/б/. М., 1924.— «Печать и революция», 1924, № 5, с. 277—280.

47. Рец. на сб.: Недра, № 5. М., 1924.— «Красная новь», 1924, № 6, с. 354—355.

48. Рец. на сб.: Перевал, № 1. М., 1924.— «Печать и революция», 1924, № 6, с. 230—231.

49. Рец. на сб.: Рол, № 1. М., 1924.— «Правда», 1924, № 37, 15 февраля.

50. Среди журналов.— «Красная новь», 1924, № 4, с. 303—316.

51. Стенные газеты.— «Спутник коммуниста», 1924, № 1, с. 171—175.

1925

52. Альманахи и сборники.— «Печать и революция», 1925, № 5—6, с. 229—238.

53. Литературные заметки.— «Печать и революция», 1925, № 4, с. 147—154.

54. Литературные заметки.— «Печать и революция», 1925, № 7, с. 133—138.

55. Литературные заметки.— «Красная новь», 1925, № 7, с. 263—271.

56. Литературные заметки.— «Печать и революция», 1925, № 8, с. 119—122.

57. Литературный обзор (*Л. Леонов «Барсуки», «Наши дни» — альманах*).— «Печать и революция», 1925, № 3, с. 119—125.

58. Литературный обзор (*С. Есенин, Л. Сейфуллина*).— «Печать и революция», 1925, № 1, с. 129—137.

59. Некролог Сергея Есенина.— «Правда», 1925, № 297, 30 декабря.

60. О группе пролетарских писателей «Перевал».— «Красная новь», 1925, № 3, с. 258—266.

61. О приключенческой литературе.— «Красная молодежь», 1925, № 3—4.

62. О пролетарских поэтах.— «Печать и революция», 1925, № 2, с. 134—139.

63. Плеханов и современная критика.— «Красная новь», 1925, № 5, с. 263—269.

64. Плеханов как теоретик искусства.— «Печать и революция», 1925, № 2, с. 16—27, № 3, с. 41—53.

65. Рец. на журн.: «Сибирские огни», 1925, № 1.— «Красная новь», 1925, № 5, с. 274—275.

66. Рец. на кн.: Бахметьев В. Маленькие рассказы о большой жизни. М.— Л., 1924.— «Печать и революция», 1925, № 2, с. 275—276.

67. Рец. на кн.: Библиотека «Прожектор». Вып. № 1—8. М., 1925.— «Правда», 1925, № 237, 16 октября.

68. Р е ц. на кн.: Власов-Окский Н. Синева. М., 1924.— «Печать и революция», 1925, № 3, с. 279—280.

69. Р е ц. на кн.: Вопросы литературы и драматургии. Диспут в Малом театре под председательством А. В. Луначарского 26 мая 1924 года. Л., 1924.— «Печать и революция», 1925, № 2, с. 256—259.

70. Р е ц. на кн.: Гавриков. Рассказы на ходу. М.— Л., 1925.— «Печать и революция», 1925, № 7, с. 274.

71. Р е ц. на кн.: Голубков В., Горностаев Н., Лукьяновский Б., Сахаров В. Марксистская хрестоматия по литературе. М., 1925.— «Печать и революция», 1925, № 4, с. 274.

72. Р е ц. на кн.: Горлов Н. Футуризм и революция. М., 1924.— «Печать и революция», 1925, № 1, с. 278—281.

73. Р е ц. на кн.: Доронин И. Лесное комсомолье. М., 1925.— «Красная новь», 1925, № 9, с. 281—282.

74. Р е ц. на кн.: Из искры пламя. Рабочий чтец-декламатор. Сост. С. Обрадович. М., 1925.— «Правда», 1925, № 214, 19 сентября.

75. Р е ц. на кн.: Инбер В. Цель и путь. М., 1925.— «Печать и революция», 1925, № 4, с. 284—285.

76. Р е ц. на кн.: Крептюков Д. Попы и подпопки. М., 1925.— «Печать и революция», 1925, № 5—6, с. 519—520.

77. Р е ц. на кн.: Криницкий М. Светозар Октябрев. М.— Л., 1925.— «Печать и революция», 1925, № 7, с. 273—274.

78. Р е ц. на кн.: Лидин В. Норд. Л., 1925.— «Печать и революция», 1925, № 8, с. 249—250.

79. Р е ц. на кн.: Литературно-художественный альманах для всех. Кн. 1. Л., 1924.— «Печать и революция», 1925, № 2, с. 274—275.

80. Р е ц. на кн.: Меринг Фр. Мировая литература и пролетариат. М., 1925.— «Красная новь», 1925, № 3, с. 289—292.

81. Р е ц. на кн.: Окулов А. На Амыле-реке. М.— Л., 1925.— «Печать и революция», 1925, № 5—6, с. 526—527.

82. Р е ц. на кн.: Орешин П. В полях. М., 1924.— «Печать и революция», 1925, № 1, с. 282.

83. Р е ц. на кн.: Орешин П. Соломенная плаха. М.— Л., 1925.— «Красная новь», 1925, № 5, с. 271—273.

84. Р е ц. на кн.: Потехин Ю. Люди заката. М., 1925.— «Красная новь», 1925, № 8, с. 289.

85. Р е ц. на кн.: Пролетарские писатели. Антология пролетарской литературы. Сост. С. Родов. М., 1925.— «Печать и революция», 1925, № 4, с. 275—277.

86. Р е ц. на кн.: Романов П. Русь. Книга 1-я и 2-я. М., 1923—1924.— «Печать и революция», 1925, № 4, с. 278.

87. Р е ц. на кн.: Слезкин Ю. Девушка с гор. М., 1925.— «Печать и революция», 1925, № 4, с. 281—282.

88. Р е ц. на кн.: Стройка. Лит.-худож. альманах. Кн. 1. Л., 1924.— «Печать и революция», 1925, № 1, с. 281—282.

89. Р е ц. на кн.: Федин К. Города и годы. Л., 1924.— «Печать и революция», 1925, № 2, с. 271—273.

90. Р е ц. на кн.: Яковлев А. Октябрь. М.— Л., 1924.— «Печать и революция», 1925, № 2, с. 273.

91. Р е ц. на кн.: Яровой П., Красное кольцо. М.— Л., 1925. Яровой П. Повесть о человеке. М., 1924.— «Печать и революция», 1925, № 5—6, с. 520.

92. Р е ц. на сб.: Перевал, № 2. М., 1925.— «Печать и революция», 1925, № 3, с. 275—276.

1926

93. Борис Пастернак.— «Красная новь», 1926, № 8, с. 205—219.

94. Вера Инбер.— «Прожектор», 1926, № 18, с. 21—22.

95. Диалоги.— «Красная новь», 1926, № 1, с. 250—261.

96. Заметки о журналах и сборниках.— «Печать и революция», 1926, № 4, с. 90—96.

97. И. Бабель (*Заметки к выходу «Конармии»*).— «Печать и революция», 1926, № 6, с. 82—86.

98. Леонид Леонов.— «Печать и революция», 1926, № 7, с. 90—98.

99. Литературный обзор.— «Печать и революция», 1926, № 2, с. 114—120.

100. О современной критике.— «Новый мир», 1926, № 2, с. 147—153.

101. Рец. на жур.: Версты. 1926. Париж, № 1.— «Красная новь», 1926, № 12, с. 259—260.

102. Рец. на кн.: Васильченко С. После декабря. М., 1925.— «Правда», 1926, № 21, 27 января.

103. Рец. на кн.: Городской Я. О самом простом. Николаев, 1925.— «Печать и революция», 1926, № 1, с. 233—234.

104. Рец. на кн.: Иванов Вс. Гафир и Мариам. М.— Л., 1926.— «Печать и революция», 1926, № 5, с. 212—213.

105. Рец. на кн.: Калинников И. Мощи. Т. 2. М.— Л., 1926.— «Печать и революция», 1926, № 6, с. 209.

106. Рец. на кн.: Ковш. Лит.-худож. альманах. Кн. 3-я и 4-я. М.— Л., 1926.— «Печать и революция», 1926, № 5, с. 211—212.

107. Рец. на кн.: Лавренев Б. Крушение республики Итль. М.— Л., 1926.— «Печать и революция», 1926, № 6, с. 208—209.

108. Рец. на кн.: Леонов Л. Рассказы. М., 1926.— «Правда», 1926, № 210, 12 сентября.

109. Рец. на кн.: Никифоров Г Или — или. М., 1926.— «Правда», 1926, № 222, 26 сентября.

110. Рец. на кн.: Лидин В. Идут корабли. М.— Л., 1926.— «Печать и революция», 1926, № 7, с. 198—200.

111. Рец. на кн.: Сергеев-Ценский С. Валя. Ч. 1. Преображение. М.— Л., 1926.— «Печать и революция», 1926, № 7, с. 200—201.

112. Рец. на кн.: Юрезанский В. Зарево над полями. Харьков, 1926.— «Печать и революция», 1926, № 8, с. 195—196.

113. Рец. на сб.: Недра. М., 1925.— «Красная новь», 1926, № 2, с. 238—239.

114. Русская литература в истекшем году.— «Печать и революция», 1926, № 1, с. 116—124.

115. Три книги (*Клычков. Чертухинский балакирь; Шкловский. Третья фабрика; Евдокимов. Колокола*).— «Печать и революция», 1926, № 8, с. 80—86.

116. Узел.— «Красная новь», 1926, № 8, с. 230—232.

1927

117. Бабель.— «Красная нива», 1927, № 8, с. 22.

118. Дело о трупе.— «Красная новь», 1927, № 5, с. 218—235.

119. Илья Сельвинский и конструктивизм.— «Печать и революция», 1927, № 1, с. 81—91.

120. Иосиф Уткин.— «Новый мир», 1927, № 7, с. 169—179.

121. «Красная новь», Обзор за 1927 год. 1—10 кн.— «Революция и культура», 1927, № 12, с. 106—109.

122. О «Зависти» Ю. Олеши.— «Революция и культура», 1927, № 1, с. 98—99.

123. О последних произведениях В. Лидина.— «Прожектор», 1927, № 8, с. 21—22.

124. О «Разгроме» Фадеева.— «Новый мир», 1927, № 8, с. 169—176.

125. О стихах.— «Правда», 1927, № 118, 27 мая.

126. Путь к человеку.— «Прожектор», 1927, № 3, с. 22.

127. Рец. на кн.: Александровский В. Подкованные горы. М., 1926.— Садофьев И. Простей простого. М., 1926.— «Новый мир», 1927, № 3, с. 223—224.

128. Рец. на кн.: Волков М. Байки Антропа. М., 1927.— «Печать и революция», 1927, № 4, с. 194—195.

129. Рец. на кн.: Воронский А. За живой и мертвой водой. М., 1927.— «Правда», 1927, № 75, 3 апреля.

130. Рец. на кн.: Гумилевский Л. Собачий переулок. Л., 1926.— «Красная новь», 1927, № 1, с. 256—257.

131. Рец. на кн.: Евдокимов И. У Трифона-на-корешках. Харьков, 1927.— «Печать и революция», 1927, № 5, с. 204—205.

132. Рец. на кн.: Зощенко М. О чем пел соловей. М.— Л., 1927.— «Печать и революция», 1927, № 6, с. 220—221.

133. Рец. на кн.: Калинников И. Баба-змея. М., 1927.— «Печать и революция», 1927, № 3, с. 194—195.

134. Рец. на кн.: Катаев В. Растратчики. Л., 1927.— «Печать и революция», 1927, № 4, с. 193—194.

135. Рец. на кн.: Лукашин И. Пыльные. М., 1927.— «Печать и революция», 1927, № 5, с. 205—206.

136. Рец. на кн.: Моран П. Открыто ночью. М., 1927.— «Правда», 1927, № 9, 12 января.

137. Рец. на кн.: Никулин Л. Адъютанты господа бога. М., 1927.— «Красная новь», 1927, № 5, с. 245—246.

138. Рец. на кн.: Новиков-Прибой А. Женщина в море. М., 1926.— «Красная новь», 1927, № 1, с. 255—256.

139. Рец. на кн.: Огнев Н. Дневник Кости Рябцева. М., 1927.— «Правда», 1927, № 68, 25 марта.

140. Рец. на кн.: Пастернак Б. Две книги. М., 1927.— Пастернак Б. 1905 год. М., 1927.— «Правда», 1927, № 297, 28 декабря.

141. Рец. на кн.: Романов П. Заколдованные деревни. М., 1927.— «Правда», 1927, № 219, 25 сентября.

142. Рец. на кн.: Руднев С. Под карантинным флагом. М., 1926.— «Печать и революция», 1927, № 1, с. 200.

143. Рец. на кн.: Сегодня. Альманах худож. литературы, критики и искусства. М., 1926.— Печать и революция», 1927, № 1, с. 198—199.

144. Рец. на кн.: Сегодня. Альманах худож. литературы, критики и искусства. М., 1927.— «Правда», 1927, № 87, 17 апреля.

145. Рец. на кн.: Сейфуллина С. Собр. соч. Т. V. Каин-кабак. М.— Л., 1927.— «Печать и революция», 1927, № 3, с. 193—194.

146. Рец. на кн.: Сельвинский И. Улялаевщина. М., 1927.— «Правда», 1927, № 63, 18 марта.

147. Рец. на кн.: Сытин А. Брат идола. М.— Л., 1927.— «Новый мир», 1927, № 5, с. 205—206.

148. Рец. на кн.: Толстой А. Древний путь. М., 1927.— «Новый мир», 1927, № 6, с. 202.

149. Рец. на кн.: Ульянский А. Пришедшие издалека. Л., 1927.— «Новый мир», 1927, № 12, с. 246.

150. Рец. на кн.: Форш О. Московские рассказы. Л., 1926.— «Печать и революция», 1927, № 2, с. 192.

151. Рец. на кн.: Гашек Я. Приключения бравого солдата Швейка. М., 1927.— «Правда», 1927, № 144, 29 июня.

152. Рец. на кн.: Чапыгин А. Разин Степан. М., 1926—1927.— 1927, «Правда», № 78, 7 апреля.

153. Рец. на кн.: Шагинян М. Избранные рассказы.— М., 1926.— «Правда», 1927, № 38, 19 февраля.

154. Рец. на кн.: Явич А. Путь. М., 1927.— «Красная новь», 1927, № 6, с. 261—262.

155. Рец. на кн.: Язвицкий В. Гора лунного духа. М.— Л., 1927.— «Печать и революция», 1927, № 6, с. 221.

156. Рец. на сб.: Недра. Кн. 10-я. М., 1927.— «Печать и революция», 1927, № 2, с. 196—197.

157. Рец. на сб.: Перевал. № 5. М., 1927.— «Красная новь», 1927, № 2, с. 237—238.

158. С. Малашкин.— «Прожектор», 1927, № 2, с. 19.

159. Художественная литература.— «Печать и революция», 1927, № 7, с. 81—118.

160. Человек и его горести.— «Печать и революция», 1927, № 2, с. 104—108.

1928

161. Два молодых (*О Панферове и Слетове*).— «Новый мир», 1928, № 8, с. 183—188.

162. Две поэмы.— «Перевал», 1928, № 6, с. 356—364.

163. Заметки на полях (*По толстым журналам*).— «Правда», 1928, № 81, 5 апреля.

164. Литературные заметки.— «Правда», 1928, № 137, 8 июля.

165. «Новый мир» за 1927 год.— «Революция и культура», 1928, № 2, с. 75—80.

166. От Аничкова к Матвееву (*Четыре романа*).— «Новый мир», 1928, № 5, с. 234—242.

167. «Перемена термина ничего не дает».— «Читатель и писатель», 1928, № 50.

168. Рец. на кн.: Багрицкий Э. Юго-Запад. М.— Л., 1928.— «Правда», 1928, № 107, 10 мая.

169. Рец. на кн.: Зуев А. Тайбола. М., 1928.— «Правда», 1928, № 142, 21 июня.

170. Рец. на кн.: Сельвинский И. Записки поэта. М., 1928.— «Правда», 1928, № 189, 16 августа.

171. Рец. на кн.: Ширяев П. Цикута. М., 1927.— «Новый мир», 1928, № 2, с. 297—298.

172. Русская художественная литература революционного 10-летия.— «Сибирские огни», 1928, № 1, с. 199—214.

173. «Тихий Дон» Мих. Шолохова.— «Прожектор», 1928, № 50, с. 18—19.

174. Эдуард Багрицкий (*К выходу книги стихов «Юго-Запад»*).— «Революция и культура», 1928, № 20, с. 72—76.

1929

175. Глазами современника (*П. Павленко. Азиатские рассказы*).— «Литературная газета», 1929, 29 апреля.

176. Заметки о журналах (*«Красная новь» за 1928 год*).— «Печать и революция», 1929, № 1, с. 105—119.

177. Иван Катаев.—«Прожектор», 1929, № 17, с. 22.

178. Критика «критиков».— «Новый мир», 1929, № 4, с. 189—199; № 5, с. 223—242; № 8—9, с. 279—294.

179. Литературная молодежь.— «Красная нива», 1929, № 17, с. 22.

180. Молодежь о молодежи.— «Новый мир», 1929, № 6, с. 191—200.

181. На пути к возрождению сатиры.— «Литературная газета», 1929, 22 апреля.

182. О молодых писателях.— «Печать и революция», 1929, № 2—3, с. 77—91.

183. Письмо в редакцию (*О неточностях в книге Н. Асеева «Разгримированная красавица»*).— «Печать и революция», 1929, № 1, с. 190—191.

184. Разговор в сердцах.— «Новый мир», 1929, № 11, с. 188—206.

185. Рец. на кн.: Казаков М. Человек, падающий ниц. М., 1929.— «Новый мир», 1929, № 5, с. 249.

186. Рец. на кн.: Макаров А. Путь секундной стрелки. М., 1929.— «Новый мир», 1929, № 4, с. 241.

187. Рец. на кн.: Огнев Н. Собр. соч. Т. 1. Рассказы. М., 1928.— «Правда», 1929, № 29, 5 февраля.

1930

188. Веселый Артем.— В кн.: Литературная энциклопедия. М., Коммунистическая академия, 1930. Т. 2, с. 202—205.

189. Вместо пролога.— «Ровесники», 1930, № 7, с. 5—20.

190. По Белоруссии. Бобруйск. *Очерк.*— «Красная нива», 1930, № 32, с. 12—13.

191. Разговор.— «Новый мир», 1930, № 1, с. 245—260.

1931

192. В городе спичек. *Очерк.*— «Новый мир», 1931, № 7, с. 141—149.

193. Выступление А. Лежнева.— В кн.: Против буржуазного либерализма в художественной литературе. (Дискуссия о «Перевале». Апрель 1930 г.). М., Коммунистическая академия, 1931, с. 30—38.

194. Явление фабрики.— «Литературная газета», 1931, 19 марта.

1934

195. «Гейне — плебей».— «Октябрь», 1934, № 6, с. 133—155.

196. Единство противоположностей (Дискуссия «Социалистический реализм и исторический роман»).— «Октябрь», 1934, № 7, с. 225—226.

197. Метод и стиль (*О повести С. Колдунова «Р. S.»*).— «Красная новь», 1934, № 7, с. 223—232.

1935

198. Литературный дневник.— «Октябрь», 1935, № 12, с. 226—238.

199. Мысли об искусстве (*заметки о художественной литературе*).— «Октябрь», 1935, № 5, с. 166—188; № 7, с. 260—288.

200. Об Л. Соловьеве.— «Красная новь», 1935, № 1, с. 207—212.

201. О Всеволоде Лебедеве.— «Октябрь», 1935, № 9, с. 216—223.

202. О творчестве Д. Лаврухина.— «Октябрь», 1935, № 6, с. 214—225.

203. Проза Гейне.— В кн.: Г Гейне. Полн. собр. соч. в 12-ти т. М.— Л., «Academia», 1935. Т. 4, с. 7—80.

204. Ф. И. Тютчев (*Критический очерк*).— В кн.: Тютчев Федор Иванович. Стихотворения. М., «Художественная литература», 1935, с. 5—40.

205. Художник и комментатор.— «Литературная газета», 1935, 20 сентября.

206. Чувство товарищества (*О Василии Гроссмане*).— «Красная новь», 1935, № 2, с. 219—230.

1936

207. Воображаемые разговоры.— «Наши достижения», 1936, № 2, с. 140—146.

208. Литературные заметки. *О «Солнечном городе» В. Ильенкова.*— «Октябрь», 1936, № 3, с. 216—225.

209. Простота и величавость.— «Октябрь», 1936, № 5, с. 204—212.

210. Стиль пушкинской прозы. Статья 1-я.— «Октябрь», 1936, № 12, с. 219—235.

1937

211. О Пушкине-критике.— «Красная новь», 1937, № 1, с. 184—195.

212. Стиль пушкинской прозы. Статья 2-я.— «Октябрь», 1937, № 1, с. 213—235.

СОДЕРЖАНИЕ

Г Белая. Критика в контексте эстетики (*о деятельности и творчестве А. З. Лежнева*) 3

1

Современная литература . 40
О современной критике 66
Художественная литература революционного 10-летия 75
«Левое» искусство и его социальный смысл . 81
Из статьи «Разговор в сердцах» 99
Мастерство или творчество? 130

2

Петр Орешин . . 144
Литературные заметки . 148
Л. Сейфуллина 163
Леонид Леонов 170
Борис Пастернак 184
Из статьи «Борис Пастернак»
Илья Сельвинский и конструктивизм . 203
Всеволод Иванов 221
Иосиф Уткин 224
«Разгром» Фадеева . 243
И. Бабель 254
Из статьи «Творчество М. Горького» . 257
Э. Багрицкий . 273
Иван Катаев . . 297
Художник и комментатор . 304

3

Мысли вслух. Из книги «Об искусстве» . 328

Примечания 418
Издания произведений А. З. Лежнева 420

Лежнев А.

Л40 О литературе: Статьи.— М.: Сов. писатель, 1987.— с. 432.

В настоящем издании собраны лучшие работы А. З. Лежнева — талантливого, острого критика, принимавшего активное участие в литературном движении 20—30-х годов, разрабатывавшего проблемы методологии критики, теории литературы и эстетики.

Л $\frac{4603000000-111}{083(02)-87}$ 440—87 ББК 83.3Р7

Составитель Галина Андреевна Белая

Художник Давид Шимилис

АБРАМ ЗАХАРОВИЧ ЛЕЖНЕВ

О ЛИТЕРАТУРЕ

М., «Советский писатель», 1987, 432 стр.
План выпуска 1987 г. № 440
Редактор Е. И. Изгородина
Худож. редактор Ф. С. Меркуров
Техн. редактор Л. П. Полякова
Корректоры Н. П. Задорнова, Л. Н. Морозова

ИБ № 6188

Сдано в набор 25.07.86. Подписано к печати 26.03.87. А-06636. Формат 84 × 108 1/32. Бумага кн.-журн. Литературная гарнитура. Высокая печать. Усл. печ. л. 22,68. Уч.-изд. л. 24,07. Тираж 7 000 экз. Заказ № 505. Цена 1 р. 80 к.

Ордена Дружбы народов издательство «Советский писатель», 121069, Москва, ул. Воровского, 11.

Ордена Октябрьской Революции, ордена Трудового Красного Знамени Ленинградское производственно-техническое объединение «Печатный Двор» имени А. М. Горького Союзполиграфпрома при Государственном комитете СССР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли. 197136, Ленинград, П-136, Чкаловский пр., 15