

R 314
420

В. ГОФФЕНШЕФЕР
МИРОВОЗЗРЕНИЕ
И
МАСТЕРСТВО

ГОСЛИТИЗДАТ • 1936

R 314
R 420

В. Г. ОФФЕНШЕФЕР

~~Р 314~~
~~420~~

МИРОВОЗЗРЕНИЕ
И
МАСТЕРСТВО



40-10420.



ПОБАСШЕНО

ГОСУДАРСТВЕННОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО
ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ЛИТЕРАТУРА

МОСКВА 1930

подвести под них классовую базу и... отдать Шолохова середняку.

Нам кажется, что в отношении таких художников, как Шолохов, мы подобной роскоши и расточительности, подобного стандартного переадресования позволять не можем и не должны. Много в разрушении этой скверной традиции зависит, конечно, и от самого писателя. Высокое мастерство писателя не должно заслонять перед ним недостатки в этом мастерстве. Наоборот, оно должно подтянуть писателя, помочь ему ликвидировать срывы в его творчестве, сделать это творчество в процессе работы и совершенствования до конца объективным и партийно-заостренным. Этого требует тот путь, на котором художник стоит, и то мировоззрение, которое ему свойственно.

И от этой работы во многом зависит достижение Шолоховым высоты и звания такого писателя, о котором сказано:

«... Писатели, которых мы называем вечными или просто хорошими... имеют один общий и весьма важный признак: они идут куда-то и вас зовут туда же, и вы чувствуете не умом, а всем своим существом, что у них есть какая-то цель... Лучшие из них реальные и пишут жизнь такую, какая она есть, но оттого, что каждая строчка пропитана, как соком, сознанием цели, вы, кроме жизни, какая есть, чувствуете еще ту жизнь, какая должна быть».

Эти изумительные по актуальности звучания слова принадлежат А. П. Чехову.

Август 1933 г.

О РОДОСЛОВНОЙ ГЕРОЕВ

Евреи переходили через Чермное море.

Закованный в латы Моисей, с обнаженным крестовидным мечом, восседал впереди полчища на вороном коне. Сбруя лошади была разукрашена драгоценными камнями. В отсвете факелов сверкали шлемы, щиты и латы следовавших за предводителем войск. На щитах вычеканены были рыцарские гербы колен израилевых...

Таков известный библейский эпизод в своеобразном изображении анонимного автора немецкой рукописи XII—XIII веков.

Этот пример является лишь наиболее показательным из ряда других примеров, известных истории литературы и живописи, в смысле обнаженной модернизации исторического материала. Понятно, что внешне-изобразительная модернизация — только один из элементов, характерных для подобных явлений. Тот же средневековый немецкий автор не ограничился лишь внешним переодеванием персонажей. Рассказывая о страданиях евреев в Египте, он сокрушался по поводу того, что знатные рыцари и славные воины должны были свои белые руки загрязнить землей и глиной. Здесь мы уже можем определенно установить не только, когда было дано изображение этого эпизода, но и кто, представитель какого класса является автором этого изображения.

Наивный автор средневековой рукописи как бы предо-

пределил в примитивной форме основные черты, характерные для исторических художественных произведений всех времен. К какому историческому материалу ни обратился бы художник, как тщательно он ни изучал бы этот материал при посредстве библиотек и музеев, он всегда наделит историческое прошлое чертами близкой художнику современности. Пусть даже художнику посредством тщательного изучения изображаемой эпохи, ее типов, костюмов и бытовых деталей удастся воссоздать внешний облик эпохи, он все же покажет все по-своему. Если бы евреи немецкого автора не были облачены в рыцарские латы, если бы греки французской трагедии не обладали галантными манерами эпохи Людовика XIV, в них все равно сказались бы идеологические черты немецких рыцарей и французских аристократов. Если бы, наконец, художник не наделил этими чертами самих персонажей, то классовые черты, характерные для современного художника общественно-исторического этапа, сказались бы в интерпретации персонажей, в авторском отношении к действиям героев, в их расстановке и подаче. А «модернизации» последнего порядка художнику уж никак не избежать. Никакие музеи и библиотеки, никакие приемы творческой реставрации здесь не помогут и помочь не могут. Художник всегда истолкует исторический материал с точки зрения той классовой идеологии, которую он выражает. Художник всегда будет разрешать на историческом материале острые для современности и своего класса вопросы. Это одно из проявлений классовой обусловленности сознания, т. е. такой закономерности, перепрыгнуть через которую художникам никогда не удавалось.

Последнее отнюдь не определяет еще вопроса о степени объективности показа исторического прошлого. Если художник класса, идеология которого ограничена, привнося эту идеологию в трактовку исторического прошлого, дает извращенное представление об историческом процессе, то пролетарский художник — именно в силу своего классового пролетарского мировоззрения — сможет воссоздать исторический процесс объективно. Чем четче он подойдет к историческому материалу именно с классовой точки зрения,

тем объективнее он познает этот материал. Таким образом, классовая обусловленность сознания, эта закономерность, которая является для буржуазного художника ограничивающим моментом, является для пролетарского художника лишь орудием для уничтожения классовой ограниченности сознания и для объективного познания действительности.

Но все же даже художник, смотрящий на мир глазами пролетариата, не сможет воссоздать историческую действительность, не привнося в это воссоздание элементов современной художнику действительности. Ибо не только о воссоздании исторического процесса как такового идет здесь речь, и не только функцией историка ограничивается роль художника... Положения историка и художника в подходе к историческому материалу весьма различны.

Историк, исходя из своего классового пролетарского мировоззрения, пользуясь методом диалектического материализма, объективно изучит и объяснит исторический процесс, назовет участвовавших в нем людей, даст общую характеристику и оценку их деятельности и подчеркнет наиболее важные с точки зрения революционной борьбы моменты в нем. Этим его функция ограничится. Художник же должен конкретно изобразить этот процесс. Там, где историк оперирует научными категориями, там художник должен оперировать конкретными художественными образами. И здесь-то объективно познанный исторический процесс в той или иной степени начинает впитывать несвойственные ему элементы. Никогда не ограничиваясь при создании образов исторической документацией и создавая образы на основе окружающей действительности, художник привносит эти образы, а вместе с ними и элементы современной действительности в историческое прошлое. Преимущество пролетарского художника над буржуазным заключается в том, что он исходит из мировоззрения класса, призванного уничтожить классовое общество, исходит из классового мировоззрения, лишеного в силу своей природы классовой ограниченности. Он подходит к историческому прошлому с единственно-научной точки зрения, с точки зрения метода исторического материализма (а в

отношении художника, работающего над историческим материалом, правомерно говорить и о непосредственной исследовательской работе под углом зрения определенного метода). Исходя из всего этого, он может, на основе объективного познания исторической действительности, в большей степени «вжиться» в эту действительность и свести к минимуму привнесение в историю несвойственных ей конкретных элементов современной действительности.

В какой степени эти элементы будут сводиться к минимуму, зависит от четкого осознания художником специфичности стоящих перед ним задач, от четкости его мировоззрения, от его таланта, от наличия или отсутствия документации изображаемой эпохи и от многих других причин, изложение которых может явиться предметом специальной статьи. Здесь же ограничимся указанием на то, что положение художника тем более становится ответственным, чем он объективнее подходит к показу исторических процессов. Выявленная самим же художником на основе научного познания сущность изображаемого исторического периода будет постоянно и настойчиво контролировать образную систему произведения и изобличать ее противоречия.

Все сказанное здесь в связи с историческими художественными произведениями не новость и не откровение. Для Маркса и Энгельса это было настолько ясно и естественно, что они без особых оговорок рассматривали трагедию Лассалья «Франц фон-Зикинген» как материал для суждения о политической сущности лассальянства. Можно было бы привести ряд примеров из истории марксистской литературной критики для подтверждения того, какое большое внимание уделялось проблеме связи исторических художественных произведений с современностью.

К сожалению, наша критика как-то забыла обо всем этом. Поскольку она обходит вопрос об историческом романе как современном романе, она, естественно, и не ставит себе задачей выяснение того, насколько тот или иной роман отражает близкую художнику современность. Между тем некоторые из наших исторических романов дают исключительно интересный материал для выяснения тес-

ной связи изображения исторического прошлого с современностью. И первое место в этом отношении принадлежит роману Артема Веселого «Гуляй Волга».

А. Веселый — один из наиболее талантливых и интересных советских писателей-прозаиков. С первого же своего вступления в литературу он занял в ней обособленное место и по своему стилю, и по изображаемому материалу, и по идеологической трактовке этого материала. Яркость и своеобразие языка, динамичность и фрагментарность повествования органически сочетались у него с тематическим и сюжетным материалом изображаемой им эпохи — эпохи гражданской войны и военного коммунизма. В пределах этой эпохи, о которой он писал десять лет тому назад и о которой пишет сейчас, им облюбована и художественно монополизирована тема неорганизованного стихийного бунта. Крестьянин, воткнувший на фронте штык в землю, крестьянин, мечущийся в глухих медвежьих уголках между зелеными и красными, «матросня», перекатывающаяся по российским просторам с пением «Яблочка», та «матросня», которая дала огромное число лучших бойцов за пролетарскую революцию и в то же время выделила и немалую толику самых отчаянных бандитов, деклассированный элемент, бьющий направо и налево под знаменем «Анархия — мать порядка», революционная партизанская вольница — вот кто является предметом изображения Артема Веселого. Показ организованного пролетариата и руководящих им большевиков-коммунистов занимает в этих произведениях довольно скромное место.

«Россия, кровью умытая», недавно вышедшая книга Веселого, в которой слиты в фрагментарную эпопею большинство его произведений, является книгой не только большого художественного размаха, но и большого исторического значения: это своего рода художественная энциклопедия языка гражданской войны, характеров и эпизодов партизанского движения. Такие книги живут очень долго, их не только читают с удовольствием, по ним изучают черты эпохи.

Эта книга имеет большое значение и для характеристики идеологической эволюции самого писателя. Для Веселого



характерно было в прошлом не только изображение стихийного бунта, но и «стихийное» толкование сущности Октябрьской революции. В последней книге Веселый отходит (но еще не отошел) от подобного взгляда на революцию, он больше подчеркивает классовую сущность революции и ее корни, он классово дифференцирует силы, участвовавшие в гражданской войне и в партизанском движении. Это особенно относится к изображению крестьянства. Сравните две редакции «Страны родной», и вы увидите, что если в редакции 1924/25 года восстание в Ключевинском уезде изображается как поход вообще реакционной деревни на город, то в последней редакции это восстание показано как восстание кулацкое, раздавленное пролетарским городом. Сопоставление первых и последующих текстов произведений Веселого могло бы дать много материала подобного рода, так же как и материалов, свидетельствующих о том, что в изображении революции Веселый отказывается от идеи стихийности и начинает подчеркивать организующую и направляющую роль пролетариата и его партии.

Но элементы стихийности и индивидуализма еще далеко не изжиты писателем. Изображая деклассированную анархистскую индивидуалистическую среду, Веселый частично и сам находится под влиянием идеологии этой среды, не разоблачая ее до конца, а частенько и идеализируя. Матрос Васька Галаган наиболее красочен именно во время своего анархического разгула и значительно бледнеет, когда становится организованным большевиком. С совершенно исключительной яркостью и трагичностью рисуется судьба необузданного в своем партизанском индивидуализме Ивана Черноярова. Своевольничавший предводитель партизан, не желающий подчиниться организованной стратегии и дисциплине Красной армии, он восстанавливает против себя тех, совместно с которыми он бьется против белых. Но он погибает от руки белых как защитник интересов трудящихся. Трагическая смерть Черноярова именно в плену у белых воспринимается как факт, подчеркивающий вопиющую несправедливость по отношению к

Черноярову со стороны большевиков, т. е. как художественное оправдание анархичности и индивидуализма героя.

Судьба сыгравшей немалую роль в исходе гражданской войны неорганизованной партизанской вольницы, точнее, тех ее мелкобуржуазных представителей, которые вследствие неустойчивости своей идеологии метались между двумя лагерями или пытались действовать независимо и обособленно, трагическая судьба социальной группы, оказавшейся в середине смертельной схватки между большими классами-антагонистами, — один из основных мотивов творчества Веселого. И проследить этот (да и не только этот) мотив можно не только в его произведениях, посвященных гражданской войне, но и в романе «Гуляй Волга», изображающем Русь XVI века.

В немногочисленных, к сожалению, критических откликах на этот роман последний наивно трактуется только как произведение, в котором художественно изображены процессы, происходившие на Руси XVI века. Между тем этот роман всей системой своих образов, персонажами и художественно-идеологическими мотивами настолько тесно спаян с произведениями Веселого, изображающими эпоху гражданской войны, что по прочтении его задаешь себе вопрос: что это — роман о людях эпохи Ивана Грозного или о людях эпохи гражданской войны?

Большинство исторических художественных произведений, несмотря на насыщенность их чертами близкой художнику современности, все же в той или иной мере сохраняют специфику исторического произведения. Иначе мы не имели бы категории исторических романов или имели бы ее как категорию, выделяющуюся только на основе внешних — хронологических и сюжетных — признаков. Но есть какая-то грань, переходя через которую, художник сводит на-нет эту историческую специфику, превращая свое произведение в сугубо современное и лишь связанное с историческим прошлым именно этими внешними (сюжетно-хронологическими) признаками. Веселый если не перешагнул через эту грань, то во всяком случае стоит на ней и весьма ощутительно балансирует между двумя отдаленными почти на четыре столетия и кардинально не схожими эпохами.

«Гуляй Волга» — это роман о покорении Сибири. Артем Веселый пишет о социальном формировании и социальных функциях той «вольницы», которая под предводительством Ермака Тимофеевича (Ярмака) устремилась на восток завоевывать новые земли.

Обездоленный, угнетенный люд, бежавший из Московской Руси на Волгу и Дон, крестьяне, разоренные вотчинниками, «бурлаки, колодники, ярыжки кабацкие, бездомки и побродимы гулящие» — вот состав ярмаковской «ватажки». Веселый показывает процесс выделения элементов вольницы из различных социальных групп. Он показывает вольную жизнь ватажников, «казачишек» и приставших к ним «черных людишек», промышленявших грабежом и набегами на купцов и вотчинников.

Он показывает дальше, как эта невольница превращается в орудие феодально-крепостнической системы и торгового капитала. Завоевание новых земель для включения в крепостническую систему закрепощения и порабощения сибирских народов, завоевание новых колоний для торгового капитала — вот та социальная функция, которая выполнялась ярмаковой вольницей. Веселым это показано на конкретном взаимоотношении кулацкой вольницы со Строгановым и в дальнейшем с официальной государственностью.

В «Развитии капитализма в России» Ленин подчеркивает своеобразие развития уральской промышленности. «В основе «организации труда» на Урале издавна лежало крепостное право, которое и до сих пор, до самого конца XIX века, дает о себе знать на весьма важных сторонах горнозаводского быта. Во время оно крепостное право служило основой высокого процветания Урала».

Напрасно некоторые критики приписывают Веселому показ зарождающегося промышленного капитализма, первоначального капиталистического накопления и капиталистической колонизации (см., например, статью т. Алавердовой «Заря отечественного капитализма» в бюллетене «Художественная литература», № 3 за 1933 г.). Начало тех процессов, которые критик приписывает XVI веку, было характерно для конца XVII и XVIII веков в русской исто-

рии. Критик просто перепутал крепостную промышленность с промышленным капитализмом, ибо Веселый показывает именно крепостную промышленность в ее сочетании с торговым капиталом. Очень интересен у Веселого показ эволюции казацкой вольницы, показ «укрощения» (рублем!) Ярмака первыми уральскими крепостными промышленниками купцами Строгановыми, показ превращения вольного атамана в цепного пса крепостнической экспансии и торгового капитала. В этом отношении наиболее выразительна и нова в исторической литературе сцена жестокого подавления Ярмаком и его «ватажкой» вспыхнувшего на строгановских коях бунта солеваров.

На основе изучения летописей и других материалов, писатель рисует поход Ярмака в глубь Сибири, борьбу его с Кучумом, прокладывание им путей для следовавших по его пятам купцов и попов. Роман заканчивается легализацией ярмакова похода Грозным, распадом «ватажки» и гибелью ее предводителя.

Даже из приведенной здесь краткой характеристики исторической сущности романа видно, что Веселый подошел к материалу по-новому, опрокинув басни официальных дворянских и буржуазных российских историков о причинах и целях завоевания Сибири и выявив «военно-промышленный» (как сказано в романе) характер ярмакова похода. Уже одно это может быть поставлено Веселому в большую заслугу. Художник пытался осознать исторические события далекого прошлого и изобразить их с точки зрения единственно научного метода, метода исторического материализма. Не станем здесь разбираться в том, насколько писатель учел и верно изобразил ту или иную историческую деталь в общей исторической ситуации. В таких случаях не следует забывать, что мы имеем перед собою не историческое исследование, а художественное произведение, в котором факт и вымысел равноправны. *Правдивый вымысел может здесь быть вернее иного реального факта.*

«Шагая в романе по коренной, протоптанной многими остроумными дорожке, мы все же не раз свертываем с нее на тропы своих примыслов, — истории знахарь без труда

разглядит эти примыслы, любителям же романного чтения вряд ли будут интересны исторические тонкости, а потому и не будем о них особо распространяться.

Так говорит сам автор в послесловии к своему роману. Отнюдь не причисляя себя к «истории знахарям» и не пытаясь судить об «исторических тонкостях», мы тем не менее считаем необходимым остановиться на тех «примыслах», которые имеются в романе. Сам Веселый не заметил коварного смысла своего замечания, так как «примыслы», о которых он говорит, являясь привнесением в исторические факты плодов писательской фантазии, являются таким образом «примыслами» художественными, интересными с точки зрения «любителя романного чтения». Не будет преувеличением сказать, что за вычетом исторической сюжетной схемы и документального материала весь роман, конкретно выражающие эту схему живые люди и образы суть сплошные «примыслы». Этого ни один автор исторического романа отрицать не сможет. Да и не к чему это отрицать. Тем более не сможет отрицать этого Артем Веселый, ибо у него не просто «примыслы», а... переход евреев через Чермное море.

Благодаря установившемуся предрассудку, по которому сухая наукообразность смешивается с научностью, в критических статьях считается недопустимым прибегать к творческому вымыслу. Хотя мы и рискуем навлечь на себя недовольство и упреки, но все же вынуждены для характеристики «примыслов» Веселого прибегнуть к «примыслам» же.

Когда поход на Сибирь затянулся и люди стали гибнуть от хворей и голода, ватажники взбунтовались против Яр-мака и замитинговали:

- Мир!
- На Дон!
- На Волгу хотим!
- Будя кровавить руки, сиротить здешний край!
- Растрясли тут силу свою!
- Завели нас и предали!
- Куда идем и зачем?
- Кому над царством царевать, а кому горе горевать...

- За купцов воюем.
- Мир!» («Гуляй Волга»).

Эти выкрики прокатились в века по всей «России, кровью умытой» и смешались с выкриками митингующего в 1917 году турецкого фронта:

- «— Окопались...
- Хаба-ба...
- Измучены, истерзаны...
- Воюй, кому жить надоело...
- Триста семь лет терпели.
- Долой войну!
- Бросай оружие!
- Домой...» («Россия, кровью умытая»).

Мчится из Сибири через Урал, Каму и Волгу на Дон «ватажка» Ярмака. Мчатся ватажки вниз по рекам на стругах и каторгах. Мчатся на быстроходных татарских конях. По дороге купчишек бьют да в угоду тем же купчишкам подлый люд усмиряют да народцы громят. «Тюмень пограбили и сожгли... Чандырский городок разграбили и сожгли... Мчится ватажка сквозь леса непролазные, степи широкие, места дикие.

- «Поднялись и — шарила
- Дорога полем,
- Дорога лесом,
- Ухаб,
- Раскат,
- Овраг,
- Болото».

«Да и Русью ехали с великим боем и озорством. В одном сельце грабили, в другом спускали награбленное за полцены. Под Тотьюмою подняли на ура вотчину худародного князька Курбасова... В Устюге застрелили решеточного сторожа... Борзо гнали» («Гуляй Волга»).

А навстречу им с юга катилась широкой волной партизанская вольница. Партизаны тоже не лыком шиты.

- «Леса роняли.
- Реки огненные перемахивали.

Горы гайбали.
Облака топтали.
Грома ломали...

Гайдамака в штыхы.
Буржуй... душа с тебя вон.
Петлюру в петлю.
На Оренбург бурей.
По Заказанью — грозой.
Волгой — волком.
Урал на ура.
Ураган на рога.
Дворцы на ветер...

«Вот они какие, не подумать плохого» («Реки огненные»). Вымчалась ватажка Ярмака из XVI века в широкий разлив зелено-партизанской «жизни-клюковки». Вымчалась и столкнулась в лоб с ураганной «брашкой». По бесшабашности, лихой повадке да частому словцу «якар-мар» признала своих. «Встретились друзья, товарищи, земляки — лей перелей, — и пошли вопросы, охи да ахи» («Гуляй Волга»).

На радостях запировали. Гулебщики XVI века угощали товарищей зеленым вином, партизанская вольница спаивала гостей самогоном и чистым спиртом. Стол изобиловал добром из строгановских кладовых (см. подробное описание в «Гуляй Волге») да сборными яствами из родной Черноярской станицы («Россия, кровью умытая»). Сибирские казаки тягались в еде с кубанскими казаками, волжские бурлаки — с новороссийскими матросами.

Сибирских пришельцев обучили обращению с бомбами и гранатами, перекрестили пулеметными лентами, снабдили винтовками разных образцов и мастей и посадили в теплушки. Поехали.

И не различишь теперь, где ватажник XVI века и где «братишка». Ибо тот, кто создал их, создавал по одному образу и подобию, посредством показа их в внешнем действии, без изображения внутреннего мира. Вообще-то характеристику героя посредством показа его в действии и через его действия никак осуждать нельзя. Но когда у большин-

ства персонажей действия, поступки и язык схожи, получается неважно. Сливаются воедино не только многие персонажи внутри «Гуляй Волги». Эти персонажи выходят за пределы романа и сливаются с персонажами произведений о гражданской войне. Метод показа исключительно через действия на сей раз буквально подвел художника.

Чем разудалый Яшка-Брень («Волга-а-а, разливные рукава-а-а... Мать Вазуза, не потопи города Пролойска») или беспечный враль Куземка Злычный («Мы народы гулевые, народы тертые, не любим на одном месте сидеть») — чем они отличаются от «широкой программы ребяток, оторвышей разинских» Мишки-Граммфона и Ваньки-Крокодила, которые, может, и «с Махно ударили» («Реки огненные»)?

И не характерна ли следующая сценка:

Казаки в качестве «сибирской земли послов» приехали к Грозному. При входе в царские покои «голова попросил казаков снять оружие. Отдали пистолеты, чаканы, но шашки не снял ни один. Заспорили. Егорка Поморец стал кричать о сибирской славе». Неизвестно, в каких изысканных выражениях Егорка кричал о сибирской славе, но мы не удивились бы, если бы он закончил свой «крик» загибистым вопросом возмущенных требованием документов братишек из «Рек огненных»: «Почему такая, бога мать... Штык в горло, имеет ли данные?.. Ччырнадцат раз ранен!»

Можно с полной уверенностью сказать, что казаки-ярмаки и партизаны нашли бы общий язык: и не только в переносном, но и в буквальном смысле. При встрече они поняли бы друг друга без труда. Да и мудро было не понимать, ежели автором языка обеих эпох был Веселый.

Веселый много и любовно работает над словом. Стихия живого языка, языка в его звучании — особенность писателя. Недаром он так любит сказ, прибаутки, динамичный диалог и выкрики митингующей толпы. Но не в этом только особенность его языка. Он любит брать слово в его корне, очищать от исторических напластований и, найдя корень слова, прибегать к словотворчеству. С этим связано влияние на Веселого экспериментов Хлебникова. С

этим связано и наличие в языке Веселого элементов архаического языка, причудливо переплетающихся с «блатной музыкой» и языком революционной трибуны. Поэтому Артему Веселому не столь уж трудно было внести в «Гуляй Волгу» исторический языковой колорит. Но здесь-то случилось одно обстоятельство, которого, возможно, и сам Веселый не заметил.

Весьма спорным и целиком зависящим от того, как конкретно он будет разрешен, является вопрос о том, должен ли автор исторического романа прибегать вообще к архаизации своего языка. Бывает, что автор архаизирует не только язык персонажей, но и свой повествовательный язык. Бывает, что он ограничивается лишь архаическим построением речи персонажей. Бывает, наконец, что он не делает ни того, ни другого, а пишет языком, свойственным его эпохе и его индивидуальному стилю. Но у Веселого нет ни того, ни другого, ни третьего. Что же мы наблюдаем у него?

Язык Веселого в «Гуляй Волге» слишком насыщен и многопланен и требует специального исследования. Здесь и язык летописи, и бурлацкий жаргон, и характерный для Веселого сказ, и современный литературный язык. Здесь и элементы словотворчества. Все это одинаково характерно и для повествовательной и для диалогической речи в «Гуляй Волге». Но принципы использования языковых приемов в романе чрезвычайно туманны и ведут к недоразумениям, подрывающим историческую специфику произведения.

Как бы ни решался вопрос о языке исторических художественных произведений, вопрос о соотношении в них повествовательного и диалогического языка наименее спорен. Никак нельзя вообразить, чтобы автор говорил на более древнем языке, чем герои. А с Веселым произошло недоразумение именно по линии сопоставления его собственного языка с языком персонажей, а именно язык автора частенько оказывается более архаичным, чем язык персонажей.

Некоторое представление о языке вольницы читатель получил из цитат, приведенных выше. Нельзя сказать, чтобы этот язык был архаизирован. Но кроме вольницы

в «Гуляй Волге» имеются и другие прослойки, говорящие по-своему. Вот, например, разговор двух крестьян:

«— Отколь будете, старинушка?

— Из Калуги, родимый.

— То-то слышу, разговор у вас тихий да кроткий, расейский... Тутушный народ, господь с ним, буен и голосья у всех рыкающие.

— С благовещеньева дня идем, отошдали.

— Далече?

— Куда глаза ведут.

— Жива ли земля калужская?

— Не спрашивай, милостивец.

— Туго?

— И-и-и, не приведи бог... А вы чьих земель будете?

— Мы, отец, костромские.

— Куда путь правите?

— На низ бурлаковать.

— Как у вас?

— Глад и мор, мается народ.

— Ишь ты...»

О крестьянах XVI века, говорящих таким языком, писал еще Глеб Иванович Успенский, выдавая их почему-то за мужиков XIX века. Но это еще не упрек Веселому.

Купец Семен Аникиевич Строганов, угощая казаков, сам непрочь повеселиться. «Э-э, кто богу не грешен, царю не виноват? О том ли нам речь весть? Музыка!» Оставим эту «музыку» (в XVI веке на Руси!) на совести Веселого и опять-таки не станем упрекать его за некоторый анти-историзм в языке. Послушаем лучше, как повествует сам Веселый:

«Сбили с урочища князца Каскари и множество тут басурман погубили: лежало при урочище озеро тридцать на сорок сажений, в него были пометаны битые».

Или: «Отовсюду слышались прелестные речи, задирщики возмущали казаков»¹.

Здесь-то мы в праве упрекнуть Веселого в том, что естественней было бы ему поменяться летописной речью со

¹ Речь идет о брожении в стане казаков, о крамольных разговорах и зачинщиках, возмущавших казаков против Ярмака.

своими персонажами и не допускать подобных недоразумений.

Но можем ли мы, действительно, рассматривать это как недоразумение, ляпсус со стороны художника? Никтоим образом. Признав это недоразумением или исключением, мы тем самым признали бы, что «Гуляй Волга» есть по преимуществу роман исторический. Но именно это «недоразумение» наряду с другими приведенными нами фактами и подтверждает наличие того сильного «балансирования на грани», о котором мы говорили и которое позволяет ставить вопрос о том, является ли «Гуляй Волга» историческим романом или романом сугубо современным.

Связь с современностью подчеркивается не только надеждением персонажей XVI века чертами партизанской вольницы эпохи гражданской войны и не только языковыми особенностями романа, но и отношением автора к действиям и судьбе своих персонажей.

Как уже было указано, Веселый вскрывает «военно-промышленный» характер ярмакова похода. С достаточной убедительностью он показывает казацкую вольницу как орудие экспансии на Восток крепостничества и торгового капитала, осуществляемой методами разбоя и насилия над «черными» людишками и над более слабыми народностями. Но, вскрывая социально-экономическую сущность действительной казацкой вольницы на службе у Строгановых, Веселый вместе с тем как художник частенько любит отвагой ярмаковых людишек.

Фигура богатыря Мамыки (наиболее индивидуализированный персонаж), убивающего человека пущенным с ногтя пятаком (!) или совершающим другие гиперболические подвиги («Так, стоял кабачишка на яру... Мамыка разыгрался, да и столкнул тот кабак под яр вместе с горланящими песни пьяницами»), — лишь безобидный штрих в авторском любовании удальством и разухабистостью вольницы в походе, битвах, грабеже и гульбе. Нередки поэтому случаи, когда писатель вслед за своими героями увлекается расправой не только с царским палачом, купцами и вотчинниками, но и с крестьянами и в особенности — с «басурманами» и всякими «народцами». Это любование и

увлечение даны, конечно, не в прямых оценочных высказываниях повествователя, а заложены в самом методе показа и в тоне повествования.

Вот, например, одно из изображений стычки вооруженных огнестрельным оружием казаков с татарами.

Казаки подплывают к урочищу князя Япанчи.

«На одних стругах люди еще спали. На других уже брунчал бубен, заливались на разные голоса камышевые дудки, в ловких руках поляка Яна Зуболомича самодельная гармонь торопливо плела незатейливый наигрыш.

Со стругов — смех.

— Аман-ба! (здравствуй).

С берега робко:

— Аман, Русь!

Казаки:

— Шайтан голова!

С берега смелее:

— Сама шайтан... Тьфу, донгус! (свинья).

Есаул Осташка Лаврентьев появился на носу атамановой каторги с вестовой трубой и проиграл та-та-та-а... построиться в боевой порядок... На стругах движение.

Князец Япанча, чтобы устрашить казаков, выставил по бровке крутояра все войско свое — и лучников, и копейщиков, и конников, сам же с абызами (попами) вышел вперед... поставил перед собой большой лук, уперев один рог его в землю, и пустил первую стрелу.

Струги греблись к берегу, со стругов гайкали:

— Гей, волчья сыть!

— Абыз, свинье ухо обгрыз!

— Подбери полы кафтана, не то стащу!

— Подавай нам вашего князя на мясо!

Казаки — кто наводил на берег пушку, кто, опираясь на пищаль и раскуривая трубку, стоял на борту в ожидании команды. С шмелиным жужжанием густо летели, подобные косому дождю, остро точеные стрелы.

Абыз запел:

— Аллах вар... Аллах сахил...

Свирепый клич татар:

— Ал-ла-а!..

А встречу:
— Бей с нагалу!
Казаки подняли пищади.

Залп...
С обрыва свалилось несколько, — взметывая рыхлую пыль, устремились по откосу и шлепнулись вниз, у самой воды.

Стон...

— Ал-ла!..

В упор:

— Огонь! (Огонь? — В. Г.).

Залп.

Орда взвыла и шарахнулась прочь от огнедышащих огнем и смертью, невиданных дотоле пушканов.

На арбах и верхами ринулась орда в степь, гоня перед собой баранту, коней и верблюдов. *Поспешала и старуха Самурга, волоча за собой упиравшегося старого козла с ободраным боком.*

Свист и гайк победителей неслись орде вслед.

Поп Семен из ведерка покропил свяченой водой берег, ватажники полезли на яр..

Урочище было разграблено и сожжено.

Пожили тут, сколько хотелось, погреблись дальше».

Мы привели эту большую выдержку потому, что она освобождает нас от распространенных комментариев по поводу метода изображения веселой отваги «своих», которые, имея пищади и пушки, играючи расправляются с комично-беспомощными «басурманами».

Смешно было бы требовать от Веселого прямых оценок действий казацкой вольницы в том духе, что вот, мол, какие плохие это люди и как разбойно действовали. Это было бы самым худшим видом навязывания талантливому художнику той скверной тенденциозности, от которой предостерегал Энгельс в недавно опубликованном письме к Минне Каутской. Но, к сожалению, сам Веселый в показе «положений и действий» проявил открытую тенденциозность противоположного качества, не менее ощутительную, чем первая. Так, на некоторых эпизодах лежит, например, отпечаток великодержавного шовинизма.

Несомненно, что это случилось помимо воли автора, а случилось это потому, что Веселый любит действиями ярмаковой вольницы, забывая часто о том, какую социальную функцию она выполняла, против кого и за кого она боролась. Он относится к ней так же, как к партизанской вольнице эпохи гражданской войны.

Как было уже сказано, ярмаковская ватажка, наделенная чертами партизан, перекликается с некоторыми прослойками в партизанском движении и своей судьбой.

Веселый говорит о том, что казацкою вольницею, образовавшейся из элементов, бежавших от гнета московской царской России и, следовательно, враждебных великодержавию, отнюдь не руководили верноподданнические чувства («злая нужда влекла Ивана Кольцо в Москву»). Эта буйствующая слепая сила (так рассматривает ее Веселый) оказалась меж двумя лагерями: угнетателями и угнетаемыми (в пределах русских условий), колонизаторами и истребляемыми народами (в пределах завоевываемой Сибири). Судьба этой вольницы была трагична. Выполнив свою функцию невольного орудия феодально-крепостнического государства, ярмакова ватажка погибла, предоставив пожать плоды ее деятельности тем, кто был ей враждебен.

Характерно также в данном Веселым изображении то, что как только ватажники начинали осознавать истинную подоплеку их социально-экономической роли, начиналось нечто, что можно было бы назвать классовой дифференциацией. Так, когда Ярмак идет усмирять взбунтовавшихся строгановских солеваров, от него, не желая участвовать в усмирении, откалываются казак Васька Струна и бурлак Ефим Репка и уходят обратно на Дон или Волгу. В дальнейшем бунтуют бурлаки, не желающие «сиротить здешний край» и «воевать за купцов» и т. д. В этой дифференциации сказалось именно то, что было характерно для партизанской вольницы.

Все это вносит своеобразные черты во взятую Веселым общую историко-материалистическую схему. Но все это исходит из «примыслов» Веселого. Характеристика художественных «примыслов» писателя показала, насколько решающее значение имеют они для определения качества

историчности этих примыслов и вообще исторического колорита романа. Историческая схема правильна. Но эта схема не может играть в художественном произведении надлежащей роли, пока она не выражена на языке художественных образов и характеристик. А эти образы и характеристики в отношении автора к «положениям и действиям» разошлись с изображаемой Веселым эпохой, повернув роман почти на 180 градусов к революционной современности. Историческая схема осталась сама по себе, персонажи «Гуляй Волги», их классовая сущность и судьба существуют сами по себе, сливаясь с образами «Рек огненных» и «России, кровью умытой». Это та же деклассированная и мелкобуржуазная стихия эпохи гражданской войны, неустойчивая и колеблющаяся, анархизирующая в своей исторической обреченности. Эта стихия, обузданная организованным пролетариатом, дала красного партизана Василия Галагана. Эта стихия дала «вождей» кулацких восстаний и махновщины. Наконец, эта стихия породила многочисленный бандитствующий элемент, основным лозунгом которого являлось «отчаянность и не зевай».

Поэтому правомернее было бы искать классовый генезис и классовую сущность этих персонажей не в социальных прослойках эпохи Ивана Грозного, а в тех классовых группах, которые действовали в эпоху гражданской войны. А отношение автора к действиям этих персонажей правомерно видеть в отношении его к действиям партизанской вольницы, к ее стихийности, к буйствам и т. п. Но говорить об этом подробно — значит вернуться к началу статьи, где дается характеристика произведений Веселого о послеоктябрьской эпохе.

Здесь же можно было бы говорить лишь о том, кто кого породил: Ефим Репка — Василия Галагана, Васька Струна — Ивана Черноярова, Куземка Злычный — Мишку-Граммфона, или наоборот. Нам кажется — наоборот.

Ибо недаром евреи переходили через Чермное море в шлемах и латах, похищенных у немецких рыцарей.

Июнь 1933 г.

РОМАН ШИРОКИХ ОБОБЩЕНИЙ

1

У нас много говорят о «новаторстве». Мы боремся с формалистическим «новаторством» художника и с теоретическими защитниками подобного новаторства. Формалистическому новаторству мы противопоставляем «идейно-содержательное» новаторство.

Формалисты называют новатором того художника, который — по традициям новаторских исканий застойной буржуазной литературы — занимается самодовлеющим комбинированием давно известных величин и понятий. В противовес формалистам мы называем новатором того художника, которому удалось *вскрыть* объективную правду действительности и *показать* ее нам так, как мы еще никогда ее не видели, помогая нам тем самым глубже и ярче понять действительность.

Таким образом, вопрос о новаторстве лежит для нас не в узкой литературно-формальной плоскости, а в плоскости взаимоотношения искусства и действительности. И не только в том смысле, что художник *по-новому* подходит к действительности, но и в том смысле, что новый подход к действительности, новое осмысливание этой действительности диктуют и *новые способы и приемы изображения* ее и показа ее читателю. Формальное новаторство в нашей литературе возникает и будет возникать не как самодовлеющее голое комбинирование или разрушение «канониче-